Susan Sontag

Contra la interpretación

Traducción de Horacio Vázquez Rial

ALFAGUARA

texto de cortesía

ALFAGUARA

Título original: *Against Interpretation*
© 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1996, Susan Sontag
© De la traducción: Horacio Vázquez Rial
© 1996, Santillana S. A.
© De esta edición: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S. A. 1996
Leandro N. Alem 720, (1001) Ciudad de Buenos Aires

ISBN: 987-04-0081-7

Hecho el depósito que indica la ley 11.723
Impreso en la Argentina. *Printed in Argentina*
Primera edición: junio de 1996
Primera reimpresión: febrero de 2005

Diseño: Proyecto de Enric Satué
© Ilustración de cubierta: Gráfica futura
Foto: Annie Leibovitz

Una editorial del Grupo Santillana que edita en:
Argentina - Bolivia - Brasil - Colombia - Costa Rica - Chile - Ecuador - El Salvador - España - EE.UU. - Guatemala - Honduras - México - Panamá - Paraguay - Perú - Portugal - Puerto Rico - República Dominicana - Uruguay - Venezuela

Sontag, Susan.
Contra la interpretación. - 1a ed. - Buenos Aires : Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2005.
392p. ; 22x13 cm.

Traducido por: Horacio Vázquez Rial.

ISBN 987-04-0081-7

1. Ensayo Estadounidense. I. Vázquez Rial, Horacio, trad. II. Título.
CDD 813

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Índice

Treinta años después... 11

Una nota y algunos agradecimientos 19

I

Contra la interpretación 25

Sobre el estilo 40

II

El artista como sufridor ejemplar 71

Simone Weil 83

Los *Carnets* de Camus 86

L'âge d'homme, de Michel Leiris 96

El antropólogo como héroe 105

La crítica literaria de György Lukács 121

Saint Genet, de Sartre 134

Nathalie Sarraute y la novela 142

III

Ionesco 159

Reflexiones sobre *El vicario* 170

La muerte de la tragedia 180

Yendo al teatro, etc. 190
Marat/Sade/Artaud 219

IV

Estilo espiritual en las películas de Robert Bresson 235
Vivre sa vie, de Godard 258
La imaginación del desastre 274
Flaming Creatures, de Jack Smith 296
Muriel, de Resnais 303
Una nota sobre novelas y películas 315

V

Piedad sin contenido 323
Psicoanálisis y *Eros y Tánatos* de Norman O. Brown 331
Los *happenings*: un arte de yuxtaposición radical 340
Notas sobre lo *camp* 355
Una cultura y la nueva sensibilidad 377

Para Paul Thek

Treinta años después...

Mirar hacia atrás, a escritos de hace treinta años o más, no es un ejercicio saludable. Mi energía como escritora me impulsa a mirar hacia delante, a sentir, aún, que estoy empezando, ciertamente empezando ahora, lo que hace difícil refrenar mi impaciencia ante aquella escritora incipiente que una vez fui en el sentido literal.

Contra la interpretación, mi segundo libro, se publicó en 1966, pero algunos textos datan de 1961, cuando aún estaba escribiendo *El benefactor.* Había llegado a Nueva York al principio de los años sesenta... no para inventarme a mí misma sino para poner en funcionamiento a la escritora que me había prometido, desde la adolescencia, llegar a ser. Mi idea de un escritor: alguien que se interesa por todo. Estar interesada por todo siempre me había resultado algo natural, como era natural para mí concebir así la vocación de un escritor. Y natural suponer que tal ardor encontraría una esfera de acción mayor en una gran metrópoli que en cualquier variante de vida de provincias, incluyendo las excelentes universidades en las que había cursado estudios. La única sorpresa fue que no había más gente como yo.

Soy consciente de que *Contra la interpretación* se ve como un texto que es la quintaesencia de aquella era, ya mítica, conocida como los años sesenta. Evoco la etiqueta con renuencia, puesto que no me entusiasma la omnipresente convención de empaquetar la vida de uno, la vida de la época de uno, en décadas. Y no fueron los años sesenta, entonces. Para mí fue básicamente el tiempo en que, al fin, escribí una novela que me gustó lo bastante como para publicarla, y empecé a descargar parte

de la carga de ideas sobre arte y cultura y de la empresa propia del conocimiento que me habían distraído de escribir obras de ficción. Estaba llena de celo evangélico.

El cambio radical que había llevado a cabo en mi propia vida, un cambio íntimamente relacionado con mi traslado a Nueva York, era que ya no pensaba instalarme como académica: plantaría mi tienda fuera de la seductora, pétrea seguridad del mundo universitario. Sin duda, había nuevas licencias en el aire, y antiguas jerarquías se habían ablandado, ya estaban maduras para derribarlas... pero no porque yo fuera consciente de ello hasta después de la época (de 1961 a 1965) en que escribí estos ensayos. Las libertades con las que me casaba, los fervores por los que abogaba, me parecían —aún me parecen— bastante tradicionales. Me veía como una combatiente de nuevo cuño en una batalla muy antigua: contra la hipocresía, contra la superficialidad y la indiferencia éticas y estéticas. Y nunca hubiera podido imaginar que tanto Nueva York, donde acababa de llegar para vivir después de mi largo aprendizaje académico (Berkeley, Chicago, Harvard), y París, donde había empezado a pasar los veranos, con asistencia diaria a la Cinemathèque, se encontraban en las primeras etapas de agitación de un periodo que era, que se juzgaría, como irrepetiblemente vital. Allí estaban, Nueva York y París, como yo las había imaginado: llenas de descubrimientos, inspiraciones, del sentido de la posibilidad. La dedicación y osadía y ausencia de venalidad de los artistas cuyas obras me importaban parecían, claro, normales. Consideraba normal que se dieran nuevas obras maestras cada mes, por encima de todo en forma de filmes y espectáculos de danza, pero también en el mundo del teatro marginal, en las galerías y en los espacios artísticos improvisados, en los escritos de ciertos poetas y de otros, escritores en prosa de clasificación menos fácil. Pensaba estar volando, consiguiendo una visión por encima, en ocasiones lanzándome en picado para acercarme.

Albergaba tantas admiraciones: había tanto que admirar. Miraba alrededor y veía muchas cosas importantes a las que no se les estaba rindiendo lo que se merecían.

Quizás yo estuviera bien equipada para ver lo que vi, para comprender lo que comprendí, debido a mi amor por los libros, mi eurofilia y mi reverencia ante las artes. No obstante, me sorprendió, en un principio, que la gente encontrara nuevo lo que yo decía (no era nuevo para mí), que se me considerara en la vanguardia de la sensibilidad y, ya desde la aparición de mis primeros ensayos, se me considerara un árbitro del gusto. Naturalmente, estaba encantada de ser, en apariencia, la primera que prestaba una atención exhaustiva a algunos de los temas sobre los que escribía, pero a veces no podía creer en mi buena suerte, que hubieran esperado a mi persona para tratarlos. (¿Qué raro, pensaba yo, que W. H. Auden no hubiera escrito algo como mis «Notas sobre lo *camp*»?) Era —según creía— meramente extender a cierto material nuevo el punto de vista del esteta que yo había adoptado, cuando era una joven estudiante de filosofía y de literatura, partiendo de los escritos de Nietzsche, Pater, Wilde, Ortega (el Ortega de *La deshumanización del arte)* y James Joyce.

Yo era una esteta beligerante, naturalmente, y una moralista apenas disimulada. No me había propuesto escribir tantos manifiestos, pero mi irrefrenable gusto por la afirmación aforística conspiraba con mis intenciones firmemente contrarias en formas que, en ocasiones, me sorprendían. En los escritos recogidos en *Contra la interpretación* esto es lo que más me gusta: la tenacidad, lo sucinto (supongo que aquí debería hablar de que aún considero correctas la mayoría de las posiciones que adopté); esto y la justicia de ciertos juicios psicológicos y morales en, digamos, los ensayos sobre Simone Weil, Camus, Pavese y Michel Leiris. Lo que no me gusta son aquellos pasajes en los que, como lo veo ahora, mi impulso pedagógico se cruzó en el camino de mi prosa. ¡Todas aquellas listas, recomendaciones! Supongo que aún son útiles, pero ahora me molestan.

Las jerarquías (alto/bajo) y polaridades (forma/contenido, intelecto/sentimiento), que desafiaba, eran las que inhibían la correcta comprensión de la obra nueva que yo admiraba. Inevitablemente, esto me alumbraba el tra-

bajo de los contemporáneos, a pesar de que no sentía un compromiso programático hacia lo moderno o lo nuevo. Adoptar la causa de la obra nueva, en especial la obra que había sido minusvalorada o ignorada o incomprendida, me parecía más útil que escribir sobre añejas predilecciones. (Quizás, también, me motivaba el deseo de abrir un camino nuevo para mí misma y no meramente hacerme eco de las pasiones de mis días universitarios.) Al escribir sobre la obra nueva que admiraba, di por descontados los tesoros del pasado. Las transgresiones que aplaudía me parecían saludables en conjunto, dado lo que yo consideraba que era la fuerza intacta de antiguos tabúes. La obra nueva que yo ensalzaba (y utilizaba como una plataforma para relanzar mis ideas sobre la creación y el conocimiento del arte) no desvirtuaba la gloria de lo que admiraba mucho más. Disfrutar de la impertinente energía y agudeza de una especie de actuación denominada *happening* no hacía que me preocupara menos por Aristóteles ni por Shakespeare. Estaba —estoy— a favor de una cultura plural, polimorfa. Entonces ¿ninguna jerarquía? Ciertamente, hay una jerarquía. Si debo elegir entre The Doors y Dostoievski, entonces —naturalmente— elegiré Dostoievski. Pero ¿tengo que elegir?

Para mí, la gran revelación había sido el cine: me consideraba especialmente marcada por los filmes de Godard y Bresson. Escribí más sobre cine que sobre literatura, no porque me gustaran más las películas que las novelas, sino porque me gustaban más los nuevos filmes que las nuevas novelas. Naturalmente, di por descontada la supremacía de la mejor literatura. (Y asumí que también mis lectores lo hacían.) Pero me resultaba claro que los realizadores cinematográficos que yo admiraba eran, sencillamente, unos artistas mejores y más originales que casi todos los novelistas más aclamados; que, en verdad, ningún otro arte se practicaba tan ampliamente a un nivel así de alto. Uno de mis más felices logros en los años en que estaba escribiendo lo que recogí en *Contra la interpretación* es que no pasaba día sin que viera, por lo menos uno, a veces dos o tres, filmes. La mayoría eran

antiguos. Mi ávida absorción en la historia del cine sólo reforzaba mi gratitud hacia ciertas películas nuevas que (junto con mi lista de favoritas de la época del cine mudo y de los años treinta) veía una y otra vez, tan encomiásticos me parecían por su libertad e inventiva de método narrativo, su sensualidad y gravedad y belleza.

El cine era el arte ejemplar durante la época en que escribí estos ensayos, pero también había sorpresas en otras artes. Soplaban vientos nuevos por doquier. Los artistas volvían a ser insolentes, como lo habían sido después de la Primera Guerra Mundial y hasta el auge del fascismo. Lo moderno aún era una idea vibrante. (Lo era antes de las capitulaciones personificadas en la idea de lo posmoderno.) Y no he dicho nada aquí sobre las luchas políticas que tomaron forma alrededor del tiempo en que escribí el último de estos ensayos: me refiero al naciente movimiento que se oponía a la guerra norteamericana contra Vietnam, que consumiría una gran parte de mi vida desde 1965 hasta principios de los años setenta. (Aquel tiempo también fue, supongo, aún los años sesenta.) En retrospectiva, qué maravilloso parece todo esto. Cómo una desearía que hubiera sobrevivido parte de su atrevimiento, su optimismo, su desdén por el comercio. Los dos polos del sentimiento inconfundiblemente moderno son la nostalgia y la utopía. Quizás la característica más interesante de la época hoy etiquetada como los años sesenta era que existía muy poca nostalgia. En este sentido, fue ciertamente un momento utópico.

El mundo en que escribí estos ensayos ya no existe.

En vez de un momento utópico, vivimos en una época que se experimenta como el fin —más exactamente, como justo después del fin— de todo ideal. (Y, en consecuencia, de la cultura: no hay posibilidad de una verdadera cultura sin altruismo.) Una ilusión del fin, quizás; y nada más ilusorio que la convicción de hace treinta años de que nos encontrábamos en el umbral de una gran transformación real de la cultura y de la sociedad. No, no una ilusión, creo.

No es sólo que se hayan repudiado los años sesenta, y se haya sofocado el espíritu disidente, incluso cuando se han convertido en objeto de intensa nostalgia. Los siempre más triunfantes valores que promueve el capitalismo consumista —ciertamente, los imponen—, las mezclas culturales y la insolencia y la defensa del placer por los que yo abogaba por razones bastante distintas. No hay recomendaciones fuera de un escenario cierto. Las recomendaciones y entusiasmos expresados en los ensayos recogidos en *Contra la interpretación* son ahora propiedad de mucha gente. Pero, en la medida en que mis puntos de vista, hasta un cierto punto, triunfaron, no fue sólo por el carácter persuasivo de mi libro. Algo en la cultura en su conjunto operaba para hacer que estos puntos de vista marginales resultaran más aceptables, algo de lo que yo no tenía ningún indicio; y si yo hubiera comprendido mejor mi época, aquella época, llámenla por el nombre de la década, si quieren, me habría hecho más prudente. Algo que no sería una exageración llamar una transformación en la naturaleza de toda la cultura, un trasvase de valores, para el que hay muchos nombres. Barbarie es un nombre para lo que llegaba después. Utilicemos el término de Nietzsche: habíamos entrado, en verdad entrado, en la época del nihilismo.

En consecuencia, no puedo dejar de ver los escritos recogidos en *Contra la interpretación* con cierta ironía. Aún me gustan la mayoría de los ensayos y unos pocos, tales como «Notas sobre lo *camp*» y «Sobre el estilo», mucho. (Ciertamente, hay sólo una cosa en la colección que no me gusta en absoluto y eliminaría si pudiera: dos crónicas de teatro, resultado de un encargo de una revista literaria con la que estaba relacionada, que acepté, durante un breve tiempo, contra mi juicio más sensato.) A quién no le encantaría que una colección de ensayos y reseñas escritos hace más de tres décadas continúe importando a nuevas generaciones de lectores: en inglés el libro ha permanecido en la calle continuamente en muchas ediciones y se ha publicado en más de una ocasión en muchas lenguas extranjeras. No obstante, apremio al

lector a que no pierda de vista —puede que le exija cierto esfuerzo de imaginación— el contexto más amplio de admiraciones en el que se escribieron estos ensayos. Apelar a una «erótica del arte» no significa menospreciar el papel del intelecto crítico. Ensalzar una obra a la que se condesciende, en consecuencia, como cultura «popular» no significaba conspirar en el repudio de la alta cultura y su peso de seriedad, de profundidad. Cuando denuncié (por ejemplo, en los ensayos sobre filmes de ciencia ficción y sobre Lukács) cierto tipo de fácil moralización, era en nombre de una seriedad más alerta, menos complaciente. Lo que yo no comprendía (seguramente no era la persona correcta para comprenderlo) era que la seriedad en sí se encontraba en las primeras etapas de perder credibilidad en la cultura en su conjunto, y que parte del arte más transgresor del que yo disfrutaba reforzaría transgresiones frívolas, meramente consumistas. Al cabo de treinta años, la socavación de los estándares de seriedad es casi completa, con la ascendencia de una cultura cuyos valores más inteligibles, más persuasivos se sacan de las industrias del espectáculo. Ahora, la idea misma de lo serio (y de lo honorable) le parece anticuada, poco realista, a la mayoría de la gente y, cuando se les permite, una decisión arbitraria de temperamento, probablemente poco sana, también.

Supongo que no es un error que se lea ahora *Contra la interpretación,* o se relea, como un documento influyente, pionero, de una época pasada. Pero no es como yo lo leo, o —tambaleándome desde la nostalgia hacia la utopía— deseo que se lea. Mi esperanza es que la reedición ahora, junto con la adquisición de una nueva generación de lectores, pueda contribuir a la tarea quijotesca de intentar apuntalar los valores a partir de los cuales se escribieron estos ensayos y reseñas. Puede que los juicios del gusto expresados en estos ensayos hayan triunfado. Pero no los valores subyacentes a estos juicios.

Nueva York, 1996

SUSAN SONTAG

(Traducción de Marta Pessarrodona)

Una nota y algunos agradecimientos

Los artículos y reseñas aquí reunidos constituyen buena parte de la crítica que escribí entre 1962 y 1965, una época de mi vida claramente delimitada. A principios de 1962 terminé mi primera novela, *El benefactor.* A finales de 1965 comencé una segunda novela. La energía y la ansiedad que volqué en la crítica tuvieron un principio y un final. Aquel período de búsqueda, reflexión y descubrimiento parecía ya algo remoto en la época en que apareció *Contra la interpretación* en Estados Unidos, y lo parece aún más ahora, un año después, cuando el conjunto de escritos está a punto de ser reeditado en *paperback.*

Si bien en estos ensayos hablo mucho acerca de obras de arte determinadas e, implícitamente, de las tareas del crítico, soy consciente de que es poco lo que, de cuanto se ha reunido en volumen, cuenta en tanto crítica propiamente dicha. Con excepción de algunos fragmentos periodísticos, en su mayor parte se trata de lo que quizá pudiese llamarse metacrítica —si tal término no resulta demasiado elevado—. Escribí, con apasionada parcialidad, acerca de «problemas» que se me plantearon ante obras de arte, principalmente contemporáneas, de diversos géneros: quería revelar y poner en claro los supuestos teóricos que sustentan criterios y gustos concretos. Aun cuando no era mi propósito crear una «posición», fuese ésta respecto de las artes, fuese respecto de lo moderno, algo semejante a una posición general comenzó, al parecer, a cobrar forma y a expresarse por sí mismo de manera cada vez más perentoria, cualquiera que fuese la obra sobre la que escribiera.

Actualmente disiento de una parte de lo que escribí; pero se trata de una disensión de las que permiten cambios o revisiones parciales. A pesar de que creo haber sobrestimado, o subestimado, las cualidades de algunas de las obras sobre las cuales hablé, mi desacuerdo presente se debe en muy pequeña parte a modificaciones de juicios particulares. De todos modos, lo que estos ensayos puedan tener de valioso, la medida en que sean algo más que muestras clínicas de *mi* sensibilidad en evolución, no depende de las apreciaciones específicas hechas en ellos, sino del interés de los problemas expuestos. En última instancia, lo que me interesa no es ponerles nota a las obras de arte (razón por la cual he dejado pasar casi todas las oportunidades de escribir sobre cosas que no admiraba). Escribí desde el entusiasmo y el partidismo —y, me parece ahora, con cierta ingenuidad—. No comprendía el enorme efecto que el escribir acerca de actividades artísticas nuevas o poco conocidas podía surtir en la era de la «comunicación» instantánea. No sabía —y tuve que aprenderlo, dolorosamente— a qué velocidad un voluminoso ensayo publicado en la *Partisan Review* se convierte en una apuesta segura en *Time.* A pesar de mi tono exhortatorio, no estaba tratando de conducir a nadie, sino a mí misma, a la Tierra Prometida.

En cuanto a mí, los ensayos cumplieron su misión. Veo el mundo de forma diferente, con ojos más despejados; mi concepción de mis labores como novelista cambió radicalmente. Puedo describir el proceso así: antes de escribir los ensayos, no estaba convencida de muchas de las ideas expuestas en ellos; cuando los escribí, me convencí de lo que había escrito; posteriormente, he llegado nuevamente a perder mi adhesión a algunas de esas mismas ideas —aunque desde un punto de vista nuevo, que incorpora y se nutre de lo que es cierto en los razonamientos correspondientes a los ensayos—. La crítica me demostró ser un acto tanto de descarga como de autoexpresión intelectual. Tengo la impresión, no tanto

de haber resuelto para mí misma un cierto número de tentadores e inquietantes problemas, como de haberlos agotado. Pero indudablemente esto es ilusorio. Los problemas siguen estando allí, es mucho lo que queda por decir sobre ellos a otras personas reflexivas y curiosas, y tal vez esta colección de algunos pensamientos nuevos en torno de las artes sea de cierta utilidad para ello.

«Saint Genet, de Sartre», «La muerte de la tragedia», «Nathalie Sarraute y la novela», «Yendo al teatro, etc.», «Notas sobre lo *camp*». «Marat/Sade/Artaud» y «Sobre el estilo» aparecieron originariamente en *Partisan Review.* «Simone Weil», «Los *Carnets* de Camus», *«L'âge d'homme,* de Michel Leiris», «El antropólogo como héroe» y «Ionesco» aparecieron en *The New York Review of Books.* «La crítica literaria de György Lukács» y «Reflexiones sobre *El Vicario»,* en *Book Week;* «Contra la interpretación» en *Evergreen Review;* «Piedad sin contenido», «El artista como sufridor ejemplar» y «Los *happenings*: un arte de yuxtaposición radical», en *The Second Coming; «Vivre sa vie,* de Godard», en *Moviegoer;* «Una cultura y la nueva sensibilidad» (en forma abreviada), en *Mademoiselle; «Flaming Creatures,* de Jack Smith», en *The Nation;* «Estilo espiritual en las películas de Robert Bresson», en *The Seventh Art;* «Una nota sobre novelas y películas» y «Psicoanálisis y *Eros y Tánatos* de Norman O. Brown», en *The Supplement (Columbia Spectator);* «La imaginación del desastre», en *Comentary.* (Algunos artículos aparecieron bajo títulos distintos.) Agradezco a los editores de estas revistas su permiso para reimprimirlos.

Es una satisfacción tener la oportunidad de agradecer a William Phillips su generoso aliento, aunque a menudo discrepara de lo que yo afirmaba; a Anette Michelson, que me hizo partícipe de su erudición y su gusto en muchas conversaciones durante los últimos siete años; y a Richard Howard, que muy amablemente repasó la mayoría de mis ensayos y me indicó varios errores de expresión y composición.

Por último, mi agradecimiento también a la Rockefeller Foundation por una beca de la que disfruté el pasado año que, por primera vez en mi vida, me permitió escribir libremente: durante ese lapso escribí, entre otras cosas, algunos de los ensayos recopilados en este libro.

S. S.
1996

I

Contra la interpretación

El contenido es un atisbo de algo, un encuentro como un fogonazo. Es algo minúsculo, minúsculo, el contenido.

WILLEM DE KOONING, en una entrevista.

Son las personas superficiales las únicas que no juzgan por las apariencias. El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible.

OSCAR WILDE, en una carta.

1

La más antigua experiencia del arte tiene que haberlo percibido como encantamiento o magia; el arte era un instrumento del ritual (las pinturas de las cuevas de Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega, etcétera). La primera *teoría* del arte, la de los filósofos griegos, proponía que el arte era mímesis, imitación de la realidad.

Y es en este punto donde se planteó la cuestión del *valor* del arte. Pues la teoría mimética, por sus propios términos, reta al arte a justificarse a sí mismo.

Platón, que propuso la teoría, lo hizo al parecer con la finalidad de establecer que el valor del arte es dudoso. Al considerar los objetos materiales ordinarios como objetos miméticos en sí mismos, imitaciones de formas o estructuras trascendentes, aun la mejor pintura de una cama sería sólo una «imitación de una imitación». Para Platón, el arte no tiene una utilidad determinada (la pintura de una cama no sirve para dormir encima) ni es, en un sentido estricto, verdadero. Y los argumentos de Aristóteles en defensa del arte no ponen realmente en tela de juicio la noción platónica de que el arte es un elaborado *trompe l'oeil,* y, por tanto, una mentira. Pero sí discute la idea platónica de que el arte es inútil. Mentira o no, el arte tiene para Aristóteles un

cierto valor en cuanto constituye una forma de terapia. Después de todo, replica Aristóteles, el arte es útil, medicinalmente útil, en cuanto suscita y purga emociones peligrosas.

En Platón y en Aristóteles la teoría mimética del arte va pareja con la presunción de que el arte es siempre figurativo. Pero los defensores de la teoría mimética no necesitan cerrar los ojos ante el arte decorativo y abstracto. La falacia de que el arte es necesariamente un «realismo» puede ser modificada o descartada sin trascender siquiera los problemas delimitados por la teoría mimética.

El hecho es que toda la conciencia y toda la reflexión occidentales sobre el arte han permanecido en los límites trazados por la teoría griega del arte como mímesis o representación. Es debido a esta teoría que el arte en cuanto a tal —por encima y más allá de determinadas obras de arte— llega a ser problemático, a necesitar defensa. Y es la defensa del arte la que engendra la singular concepción según la cual algo, que hemos aprendido a denominar «forma», está separado de algo que hemos aprendido a denominar «contenido», y la bienintencionada tendencia que considera esencial el contenido y accesoria la forma.

Aun en tiempos modernos, cuando la mayor parte de los artistas y de los críticos han descartado la teoría del arte como representación de una realidad exterior y se han inclinado en favor de la teoría del arte como expresión subjetiva, persiste el rasgo fundamental de la teoría mimética. Concibamos la obra de arte según un modelo pictórico (el arte como pintura de la realidad) o según un modelo de afirmación (el arte como afirmación del artista), el contenido sigue estando en primer lugar. El contenido puede haber cambiado. Quizá sea ahora menos figurativo, menos lúcidamente realista. Pero aún se supone que una obra de arte *es* su contenido. O, como suele afirmarse hoy, que una obra de arte, por definición,

dice algo («X dice que...», «X intenta decir que...», «Lo que X dijo...», etcétera, etcétera).

2

Ninguno de nosotros podrá recuperar jamás aquella inocencia anterior a toda teoría, cuando el arte no se veía obligado a justificarse, cuando no se preguntaba a la obra de arte qué *decía,* pues se sabía (o se creía saber) qué *hacía.* Desde ahora hasta el final de toda conciencia, tendremos que cargar con la tarea de defender el arte. Sólo podremos discutir sobre este u otro medio de defensa. Es más: tenemos el deber de desechar cualquier medio de defensa y justificación del arte que resulte particularmente obtuso, o costoso, o insensible a las necesidades y a la práctica contemporáneas.

Éste es el caso, hoy, de la idea misma de contenido. Prescindiendo de lo que haya podido ser en el pasado, la idea de contenido es hoy sobre todo un obstáculo, un fastidio, un sutil, o no tan sutil, filisteísmo.

Aunque pueda parecer que los progresos actuales en diversas artes nos alejan de la idea de que la obra de arte es primordialmente su contenido, esta idea continúa disfrutando de una extraordinaria supremacía. Permítaseme sugerir que eso ocurre porque la idea se perpetúa ahora bajo el disfraz de una cierta manera de enfrentarse a las obras de arte, profundamente arraigada en la mayoría de las personas que consideran seriamente cualquiera de las artes. Y es que el abusar de la idea de contenido comporta un proyecto, perenne, nunca consumado, de *interpretación.* Y, a la inversa, es precisamente el hábito de acercarse a la obra de arte con la intención de *interpretarla* lo que sustenta la arbitraria suposición de que existe realmente algo asimilable a la idea de contenido de una obra de arte.

3

Naturalmente, no me refiero a la interpretación en el sentido más amplio, el sentido que Nietzsche acepta (adecuadamente) cuando dice: «No hay hechos, sólo interpretaciones». Por interpretación entiendo aquí un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas «reglas» de interpretación.

La interpretación, aplicada al arte, supone el desgajar de la totalidad de la obra un conjunto de elementos (el X, el Y, el Z y así sucesivamente). La labor de interpretación lo es, virtualmente, de traducción. El intérprete dice: «Fíjate, ¿no ves que X es en realidad, o significa en realidad, A? ¿Que Y es en realidad B? ¿Que Z es en realidad C?».

¿Qué situación pudo dar lugar al curioso proyecto de transformar un texto? La historia nos facilita los materiales para una respuesta. La interpretación apareció por vez primera en la cultura de la antigüedad clásica, cuando el poder y la credibilidad del mito fueron derribados por la concepción «realista» del mundo introducida por la ilustración científica. Una vez planteado el interrogante que acuciaría a la conciencia posmítica —el de la *similitud* de los símbolos religiosos—, los antiguos textos dejaron de ser aceptables en su forma primitiva. Entonces, se echó mano de la interpretación para reconciliar los antiguos textos con las «modernas» exigencias. Así, los estoicos, a fin de armonizar su concepción de que los dioses debían ser morales, alegorizaron los rudos aspectos de Zeus y su estrepitoso clan de la épica de Homero. Lo que Homero describió en realidad como adulterio de Zeus con Latona, explicaron, era la unión del poder con la sabiduría. En esta misma tónica, Filón de Alejandría interpretó las narraciones históricas literales de la Biblia hebraica como parábolas espirituales. La historia del éxodo desde Egipto, los cuarenta años de errar

por el desierto, y la entrada en la tierra de promisión, decía Filón, eran en realidad una alegoría de la emancipación, las tribulaciones y la liberación final del alma individual. Por tanto, la interpretación presupone una discrepancia entre el significado evidente del texto y las exigencias de (posteriores) lectores. Pretende resolver esa discrepancia. Por alguna razón, un texto ha llegado a ser inaceptable; sin embargo, no puede ser desechado. La interpretación es entonces una estrategia radical para conservar un texto antiguo, demasiado precioso para repudiarlo, mediante su refundición. El intérprete, sin llegar a suprimir o reescribir el texto, lo *altera.* Pero no puede admitir que es eso lo que hace. Pretende no hacer otra cosa que tornarlo inteligible, descubriéndonos su verdadero significado. Por más que alteren el texto, los intérpretes (otro ejemplo notable son las interpretaciones «espirituales» rabínicas y cristianas del indiscutiblemente erótico *Cantar de los cantares)* siempre sostendrán estar revelando un sentido presente en él.

En nuestra época, sin embargo, la interpretación es aún más compleja. Pues el celo contemporáneo por el proyecto de interpretación no suele ser suscitado por la piedad hacia el texto problemático (lo cual podría disimular una agresión), sino por una agresividad abierta, un desprecio declarado por las apariencias. El antiguo estilo de interpretación era insistente, pero respetuoso; sobre el significado literal erigía otro significado. El moderno estilo de interpretación excava y, en la medida en que excava, destruye; escarba hasta «más allá del texto» para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero. Las doctrinas modernas más celebradas e influyentes, la de Marx y la de Freud, son en realidad sistemas hermenéuticos perfeccionados, agresivas e impías teorías de la interpretación. Todos los fenómenos observables son catalogados, en frase de Freud, como *contenido manifiesto.* Este contenido manifiesto debe ser cuidadosamente analizado y filtrado para descubrir debajo de él el verdadero

significado: el *contenido latente.* Para Marx, los acontecimientos sociales, como las revoluciones y las guerras; para Freud, los acontecimientos de las vidas individuales (como los síntomas neuróticos y los deslices del habla), al igual que los textos (como un sueño o una obra de arte), todo ello, está tratado como pretexto para la interpretación. Según Marx y Freud estos acontecimientos sólo son inteligibles *en apariencia.* De hecho, sin interpretación, carecen de significado. Comprender es interpretar. E interpretar es volver a exponer el fenómeno con la intención de encontrar su equivalente.

Así pues, la interpretación no es (como la mayoría de las personas presume) un valor absoluto, un gesto de la mente situado en algún dominio intemporal de las capacidades humanas. La interpretación debe ser a su vez evaluada, dentro de una concepción histórica de la conciencia humana. En determinados contextos culturales, la interpretación es un acto liberador. Es un medio de revisar, de transvaluar, de evadir el pasado muerto. En otros contextos culturales es reaccionaria, impertinente, cobarde, asfixiante.

4

La actual es una de esas épocas en que la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria, asfixiante. La efusión de interpretaciones del arte envenena hoy nuestras sensibilidades, tanto como los gases de los automóviles y de la industria pesada enrarecen la atmósfera urbana. En una cultura cuyo ya clásico dilema es la hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y la capacidad sensorial, la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte.

Y aún más. Es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados. Es convertir *el* mundo en *este* mundo (¡*«este* mundo»! ¡Como si hubiera otro!).

El mundo, nuestro mundo, está ya bastante reducido y empobrecido. Desechemos, pues, todos sus duplicados, hasta tanto experimentemos con más inmediatez cuanto tenemos.

5

En la mayoría de los ejemplos modernos, la interpretación supone una hipócrita negativa a dejar sola la obra de arte. El verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos. Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar *aquello,* domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable al arte.

Este filisteísmo de la interpretación es más frecuente en la literatura que en cualquier otro arte. Hace ya décadas que los críticos literarios creen que su labor consiste en transformar los elementos del poema, el drama, la novela o la narración en otra cosa. Habrá ocasiones en que el escritor se sienta tan incómodo ante el manifiesto poder de su arte que ya dentro de la misma obra instalará —no sin una nota de modestia, un toque de ironía de buen tono— su clara y explícita interpretación. Thomas Mann es un ejemplo de autor tan excesivamente cooperativo. En el caso de autores más reacios, le falta tiempo al crítico para llevar a cabo por sí mismo esta tarea.

La obra de Kafka, por ejemplo, ha estado sujeta a secuestros en serie por no menos de tres ejércitos de intérpretes. Quienes leen a Kafka como alegoría social ven en él ejemplos clínicos de las frustraciones y la insensatez de la burocracia moderna, y su expresión definitiva en el estado totalitario. Quienes leen a Kafka como alegoría psicoanalítica ven en él desesperadas revelaciones del temor de Kafka a su padre, sus angustias de castra-

ción, su sensación de impotencia, su dependencia de los sueños. Quienes leen a Kafka como alegoría religiosa explican que K. intenta, en *El castillo,* ganarse el acceso al cielo; que José K., en *El proceso,* es juzgado por la inexorable y misteriosa justicia de Dios... Otra obra que ha atraído a los intérpretes como a sanguijuelas es la de Samuel Beckett. Los delicados dramas de la conciencia encerrada en sí misma de la obra de Beckett —reducidos a los elementos esenciales, recortados, frecuentemente presentados en situación de inmovilidad física— son leídos como una declaración sobre la alienación del hombre moderno por el pensamiento o por Dios, o como una alegoría de la psicopatología.

Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide..., podríamos citar autor tras autor; es interminable la lista de aquellos que se han visto rodeados de gruesas capas de interpretación. Pero debe advertirse que la interpretación no es sólo el homenaje que la mediocridad rinde al genio. Es, precisamente, *la* manera moderna de comprender algo, y se aplica a obras de toda calidad. Así, de las notas que Elia Kazan publicó sobre su versión de *A Streetcar Named Desire (Un tranvía llamado Deseo),* se desprende que, para dirigir la obra, tuvo que descubrir que Stanley Kowalski representaba el barbarismo sensual y exterminador que iba adueñándose de nuestra cultura, y que Blanche Du Bois era la civilización occidental, la poesía, los ropajes delicados, la luz tenue, los sentimientos refinados y todo lo que se quiera, aunque, naturalmente, dentro ya de cierto desgaste. El vigoroso melodrama psicológico de Tennessee Williams se nos vuelve inteligible; se trataba de *algo:* de la decadencia de la civilización occidental. Al parecer, de haber seguido siendo un drama sobre un atractivo bruto llamado Stanley Kowalski y una mustia y escuálida belleza llamada Blanche Du Bois, no le habría sido posible dirigir la pieza.

6

Nada importa que los artistas pretendan o no que se interpreten sus obras. Quizá Tennessee Williams crea que *A Streetcar Named Desire* trata de lo que el director Elia Kazan cree que trata. Pudiera ser que Cocteau, respecto de *La sangre de un poeta* y de *Orpheo,* deseara las esmeradas conferencias que se han pronunciado sobre estas películas, en términos de simbolismo freudiano y crítica social. Pero el mérito de estas obras ciertamente radica en algo distinto de sus «significados». Es más, los dramas de Williams y las películas de Cocteau son defectuosos, falsos, forzados, faltos de convicción, precisamente porque sugieren tan portentosos significados.

De algunas entrevistas se desprende que Resnais y Robbe-Grillet concibieron conscientemente *El año pasado en Marienbad* de modo que satisficiera interpretaciones múltiples e igualmente plausibles. Y, sin embargo, debiéramos resistirnos a la tentación de interpretar *Marienbad.* Lo importante en *Marienbad* es la inmediatez pura, intraducible, sensual, de algunas de sus imágenes, así como sus soluciones rigurosas, aunque rígidas, de determinados problemas de la forma cinematográfica.

Abundando en todo esto, pudiera ser que Ingmar Bergman pretendiera representar con el tanque que avanza con estrépito por la desierta calle nocturna de *El silencio* un símbolo fálico. Pero si lo hizo, fue una idea absurda. («No creas nunca al cuentista, cree el cuento», dijo Lawrence.) Esta secuencia del tanque, considerada como objeto bruto, como equivalente sensorial inmediato de los misteriosos, abruptos y acorazados acontecimientos que tenían lugar en el hotel, es el momento más sorprendente de la película. Quienes buscan una interpretación freudiana del tanque sólo expresan su falta de respuesta a lo que transcurre en la pantalla.

Siempre sucede que las interpretaciones de este tipo indican insatisfacción (consciente o inconsciente) ante la obra, un deseo de reemplazarla por alguna otra cosa.

La interpretación, basada en la teoría, sumamente cuestionable, de que la obra de arte está compuesta por trozos de contenido, viola el arte. Convierte el arte en artículo de uso, en adecuación a un esquema mental de categorías.

7

La interpretación, naturalmente, no siempre prevalece. De hecho, es posible que buena parte del arte actual deba entenderse como producto de una huida de la interpretación. Para evitar la interpretación, el arte puede llegar a ser parodia. O a ser abstracto. O a ser («simplemente») decorativo. O a ser no-arte.

La huida de la interpretación parece ser especialmente característica de la pintura moderna. La pintura abstracta es un intento de no tener contenido, en el sentido ordinario; puesto que no hay contenido, no cabe interpretación. El *pop-art* busca, por medios opuestos, un mismo resultado; utilizando un contenido tan estridente, como «lo que es», termina también por ser ininterpretable.

Asimismo, buena parte de la poesía moderna, comenzando con los grandes experimentos de la poesía francesa (incluido el movimiento equívocamente denominado simbolismo), al poner silencios en los poemas y restablecer la *magia* de la palabra, ha escapado de la garra brutal de la interpretación. La revolución más reciente en el gusto poético contemporáneo —la revolución que ha destronado a Eliot y elevado a Pound— representa un rechazo del contenido en poesía en el antiguo sentido, una impaciencia que dejó a la poesía moderna a merced del celo de los intérpretes.

Me refiero principalmente a la situación en Estados Unidos, claro. Aquí, la interpretación cunde rápidamente en las artes de una vanguardia débil y despreciable: la ficción y el drama. La mayoría de los novelistas y dramaturgos norteamericanos son, de hecho, periodistas, o caballeros sociólogos y psicólogos. Escriben el equivalente literario de la música programada. Y tan rudimentario, falto de inspiración y esclerosado ha sido el concepto de lo que la *forma* puede representar en la ficción y en el drama que, aun cuando el contenido no es simplemente información, noticia, es todavía peculiarmente visible, más fácilmente manejable, más ostensible. En la medida en que las novelas y los dramas (en Estados Unidos), a diferencia de la poesía, la pintura y la música, no reflejan ninguna preocupación interesante por variar su forma, estas artes continuarán siendo presa fácil ante los asaltos de la interpretación.

Pero el vanguardismo programático —que se ha propuesto fundamentalmente experimentaciones con la forma a expensas del contenido— no es la única defensa contra las interpretaciones que infestan el arte. Al menos, así lo espero, pues ello supondría condenar el arte a una persecución perpetua. (También perpetúa la misma distinción entre forma y contenido que es, en último término, una fantasía.) Idealmente, es posible eludir a los intérpretes por otro camino: mediante la creación de obras de arte cuya superficie sea tan unificada y límpida, cuyo ímpetu sea tal, cuyo mensaje sea tan directo, que la obra pueda ser... lo que es. ¿Es esto posible hoy? Sucede, a mi entender, en el cine. Por ese motivo, el cine es en la actualidad, de todas las formas de arte, las más vívida, la más emocionante, las más importante. Quizás el indicador de la vitalidad de una determinada forma de arte consista en su capacidad para admitir defectos, sin dejar de ser buena: Por ejemplo, algunas de las películas de Bergman —pese a estar plagadas de mensajes poco convincentes sobre el espíritu moderno, invitando así a inter-

pretaciones— están por encima de las pretenciosas intenciones de su director. En *Luz de invierno* y *El silencio*, la hermosa y visual sofisticación de las imágenes subvierte ante nuestros ojos la endeble seudointelectualidad de la historia y de una parte del diálogo. (El ejemplo más notable de este tipo de discrepancia es la obra de D. W. Griffith.) En las buenas películas existe siempre una espontaneidad que nos libera por entero de la ansiedad por interpretar. Muchas antiguas películas de Hollywood, como las de Cukor, Walsh, Hawks e incontables directores más, tienen esta cualidad liberadora antisimbólica, no inferior a la de las mejores obras de los nuevos directores europeos como *Tirez sur le pianiste* y *Jules et Jim,* de Truffaut; *À bout de souffle* y *Vivre sa vie,* de Godard; *L'avventura,* de Antonioni, e *I fidanzati,* de Olmi.

El hecho de que las películas no hayan sido atropelladas por los interpretadores es, en parte, debido simplemente a la novedad del cine como arte. Es también debido al feliz accidente por el cual las películas, durante largo tiempo, fueron tan sólo películas; en otras palabras, que se las consideró parte de la cultura de masas, entendida ésta como opuesta a la cultura superior, y fueron desechadas por la mayoría de las personas inteligentes. Además, en el cine siempre hay algo que atrapar al vuelo, además del contenido, para aquellos deseosos de analizar. Pues el cine, a diferencia de la novela, posee un vocabulario de las formas: la explícita, compleja y discutible tecnología de los movimientos de cámara, de los cortes, y de la composición de planos implicados en la realización de una película.

8

¿Qué tipo de crítica, de comentario sobre las artes, es hoy deseable? Pues no pretendo decir que las obras de arte sean inefables, que no puedan ser descritas o parafra-

seadas. Pueden serlo. La cuestión es cómo. ¿Cómo debería ser una crítica que sirviera a la obra de arte, sin usurpar su espacio?

Lo que se necesita, en primer término, es una mayor atención a la forma en el arte. Si la excesiva atención al *contenido* provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la *forma* la silenciará. Lo que se necesita es un vocabulario —un vocabulario, más que prescriptivo, descriptivo— de las formas*. La mejor crítica, y no es frecuente, procede a disolver las consideraciones sobre el contenido en consideraciones sobre la forma. Puedo citar, sobre el cine, el teatro y la pintura respectivamente, el ensayo de Erwin Panofsky, «Style and Medium in the Motion Pictures», el ensayo de Northrop Frye, «A Conspectus of Dramatic Genres» y el ensayo de Pierre Francastel, «La destruction d'un espace plastique». La obra de Roland Barthes, *Racine,* y sus dos ensayos sobre Robbe-Grillet son ejemplos de análisis formal aplicado a la obra de un solo autor. (Los mejores ensayos en *Mímesis,* de Erich Auerbach, como «La cicatriz de Odiseo», son también de este tipo.) Un ejemplo de análisis formal aplicado simultáneamente al género y al autor lo encontraríamos en el ensayo de Walter Benjamin, «The Story Teller: Reflections on the Works of Nicolai Leskov».

Igualmente válidos serían los actos de crítica que proporcionaran una descripción verdaderamente cer-

---

* Una de las dificultades está en que nuestra idea de la forma es espacial (todas las metáforas griegas de la forma derivan de nociones espaciales). Es por ello por lo que disponemos de un vocabulario de las formas más elaborado para las artes espaciales que para las temporales. Entre las artes temporales una excepción natural es el teatro, quizá porque el teatro es una forma narrativa (es decir, temporal) que se proyecta visual y pictóricamente en un escenario... Nos falta, sin embargo, aún, una poética de la novela, una noción clara de las formas de narración. Quizá la crítica cinematográfica proporcione la ocasión y sirva de punta de lanza, pues el cine es primordialmente una forma visual, sin por ello dejar de ser una subdivisión de la literatura.

tera, aguda, amorosa, de la aparición de una obra de arte. Esto parece ser más difícil incluso que el análisis formal. Parte de la crítica cinematográfica de Manny Farber, el ensayo de Dorothy Van Ghent «The Dickens Worlds: A View from Todgers» y el ensayo de Randall Jarrell sobre Walt Whitman se cuentan entre los raros ejemplos de lo que quiero decir. Son ensayos que revelan la superficie sensual del arte sin enlodarla.

9

Hoy en día, el valor más alto y más liberador en el arte —y en la crítica de hoy— es la *transparencia.* La transparencia supone experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son. En esto reside la grandeza de, por ejemplo, las películas de Bresson y de Ozu, y de *La regla del juego* de Renoir.

En otros tiempos (en Dante, por ejemplo) debió de haber sido un acto creador y revolucionario el concebir las obras de arte de manera que permitieran su experimentación en distintos niveles. Ahora no. Sería reforzar el principio de redundancia, que es la principal aflicción de la vida moderna.

En otros tiempos (tiempos en que no abundaba el gran arte), debió de haber sido un acto creador y revolucionario el interpretar las obras de arte. Ahora no. Decididamente, lo que ahora no precisamos es asimilar nuevamente el Arte al Pensamiento o (lo que es peor) el Arte a la Cultura.

La interpretación da por supuesta la experiencia sensorial de la obra de arte, y toma a ésta como punto de partida. Pero hoy este supuesto es injustificado. Piénsese en la tremenda multiplicación de las obras de arte al alcance de todos nosotros, agregada a los gustos y olores y visiones contradictorios del contorno urbano que bombardean nuestros sentidos. La nuestra es una cultura basada en el exceso, en la superproducción; el resultado es la constante declinación de la agudeza de nuestra experiencia sensorial. Todas las condiciones de la vida moderna —su abundancia material, su exagerado abigarramiento— se conjugan para embotar nuestras facultades sensoriales. Y la misión del crítico debe plantearse precisamente a la luz del condicionamiento de nuestros sentidos, de nuestras capacidades (más que de los de otras épocas).

Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más.

Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo que podamos ver en detalle el objeto.

La finalidad de todo comentario sobre el arte debiera ser hoy el hacer que las obras de arte —y, por analogía, nuestra experiencia personal— fueran para nosotros más, y no menos, reales. La función de la crítica debiera consistir en mostrar *cómo es lo que es,* incluso *qué es lo que es,* y no en mostrar *qué significa.*

10

En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte.

(1964)

Sobre el estilo

Sería ardua tarea, en nuestros días, descubrir algún crítico literario afamado a quien no le importase que le cogieran defendiendo *como idea* la antigua oposición entre estilo y contenido. En este punto, prevalece una conformidad beata. Todos se apresuran a declarar que estilo y contenido son inseparables, que el estilo personal característico de un autor importante constituye un aspecto orgánico de su obra, y nunca es algo puramente «decorativo».

Y, sin embargo, en la práctica de la crítica esta vieja antítesis perdura, virtualmente inatacada. La casi totalidad de estos mismos críticos que, de paso, rechazan la idea de que el estilo es accesorio al contenido, mantiene la dicotomía a la hora de aplicarse a obras literarias concretas. Después de todo, no resulta tan fácil liberarse de una distinción que en la práctica sostiene la estructura del discurso crítico, y sirve para perpetuar determinadas aspiraciones intelectuales y determinados intereses creados que, ellos sí, continúan intactos y que no cederían fácilmente sin un sustituto funcional completamente articulado.

En realidad, referirse al estilo de una novela o un poema determinados simplemente como «estilo», sin implicar, de manera voluntaria o no, que el estilo es algo meramente decorativo, accesorio, resulta en extremo difícil. Sencillamente porque, al manejar este concepto, se está casi en la obligación de invocar, aun implícitamente, la antítesis entre estilo y algo más. Pero muchos críticos, al parecer, no lo advierten así. Se creen lo bastante

respaldados por un rechazo teórico de la noción vulgar según la cual el estilo trasciende del contenido, mientras sus juicios continúan reforzando precisamente lo que, en el plano teórico, se apresuran a negar.

*

La frecuencia con que son defendidas, como buenas, obras de arte, ciertamente muy respetables, aunque en ellas se advierta que su mal llamado estilo es crudo o poco pulido, es un síntoma más de la pervivencia en la práctica de la crítica, en los juicios concretos, de la vieja dualidad. Otro síntoma es la frecuencia con que un estilo muy complejo es considerado con una ambivalencia mal disimulada. Escritores y artistas contemporáneos de un estilo intrincado, hermético y exigente —por no hablar ya de «hermoso»— reciben su parte de ilimitadas alabanzas. Y sin embargo, no se nos escapa que a menudo un estilo así sólo revela una cierta forma de insinceridad; prueba de la intrusión del artista en sus materiales, a los que hubiera debido presentar en estado puro.

Whitman, en el prefacio a la edición de 1855 de *Hojas de hierba,* expresa su disconformidad con el «estilo» que, en la mayoría de las artes desde el siglo pasado, es una treta corriente, destinada a introducir un nuevo vocabulario estilístico. «El mejor poeta tiende a preocuparse menos por el estilo que por ser un libre canal para sí mismo», lo que grandes y muy amanerados poetas discuten. «A su arte le dice: no seré entrometido, no habrá en mi escritura ninguna elegancia, efecto u originalidad que cuelgue entre mi persona y los demás como un cortinaje. No colgaré nada, ni los cortinajes más ricos. Lo que digo lo digo como precisamente es.»

Naturalmente, como todos saben, o pretenden saber, no existe un estilo neutro, absolutamente transparente. Sartre ha mostrado en su excelente comentario de *El extranjero,* cómo el célebre «estilo blanco» de la nove-

la de Camus —impersonal, expositivo, lúcido, rotundo— es a su vez vehículo de la imagen del mundo de Meursault (como construida a partir de momentos absurdos, fortuitos). Lo que Roland Barthes denomina «grado cero de la escritura» resulta, precisamente por antimetafórico y deshumanizado, tan elaborado y artificial como cualquier estilo tradicional de escritura. No obstante, la noción de un arte transparente, sin estilo, es una de las más tenaces fantasías de la cultura moderna. Críticos y artistas pretenden creer que es más difícil privar al arte del artífice que, para una persona, perder la personalidad. Aun así, la aspiración resiste, como una permanente disidencia del arte moderno, con su vorágine de *cambios* de estilo.

*

Hablar de estilo es una de las maneras de hablar de la totalidad de una obra de arte. Como ocurre en todo discurso sobre totalidades, el referirse al estilo exige apoyarse en metáforas. Y las metáforas confunden.

Consideremos por ejemplo la muy material metáfora de Whitman. Al comparar el estilo a un cortinaje, ha confundido evidentemente estilo con decoración, y ello bastaría para convertirlo en blanco propicio de las censuras de una mayoría de los críticos. El concebir el estilo como un apéndice decorativo de la materia de la obra sugiere la posibilidad de apartar el cortinaje y revelar la materia; o, modificando ligeramente la metáfora, la posibilidad de hacer transparente el cortinaje. Pero no es ésta la única implicación errónea de la metáfora. La metáfora sugiere también que el estilo es cuestión de más o menos (cantidad), de espesor o finura (densidad). Y, aunque no resulte tan obvio, esto es evidentemente tan falso como la fantasía de que el artista puede, en principio, optar entre tener o no tener un estilo. El estilo no es cuantitativo, sino en la medida en que es aditamento. Una convención estilística más compleja —por ejemplo, una que

llevara la prosa bastante más allá de la dicción y las cadencias del habla ordinaria— no significaría «más» estilo en la obra.

Es más: prácticamente todas las metáforas sobre el estilo acaban por situar la materia en lo interior, el estilo en lo exterior. Sería más acertado invertir la metáfora. La materia, el tema, está en el exterior; el estilo, en el interior. Como escribe Cocteau: «El estilo decorativo no ha existido nunca. El estilo es el alma y, por desgracia, en nosotros el alma asume la forma del cuerpo.» Aun cuando pretendiéramos definir el estilo como «manera de nuestra expresión», ello no conduciría necesariamente a una oposición entre el estilo asumido y el «verdadero» ser propio. En realidad, semejante disyunción es extremadamente rara. En casi todos los casos, nuestra manera de expresarnos *es* nuestra manera de ser. La máscara es el rostro.

Sin embargo, me interesa aclarar que cuanto he dicho sobre metáforas peligrosas no excluye el uso de metáforas limitadas y concretas para describir el impacto de un determinado estilo. Parece inofensivo hablar de un estilo a partir de la cruda terminología que se usa para describir sensaciones físicas y hablar de un estilo «cargante», o «pesado», o «aburrido», o «insulso» o, para utilizar la imagen con que se suelen calificar algunos argumentos, «inconsistente».

La antipatía respecto del «estilo» es siempre una antipatía respecto de un estilo determinado. No existen obras sin estilo, sino, solamente, obras de arte pertenecientes a tradiciones y concepciones estilísticas diferentes, más o menos complejas.

Esto quiere decir que la noción de estilo, considerada genéricamente, tiene un significado específico, histórico. No se trata únicamente de que el estilo pertenezca a un tiempo y a un espacio, y de que nuestra percepción del estilo de una obra de arte determinada esté siempre marcada por una conciencia de la historicidad

de la obra, de su lugar en una cronología. Es más: la posibilidad de diferenciar estilos es en sí misma un producto de la conciencia histórica. De no ser por la ruptura o por la experimentación con normas artísticas anteriores, ya conocidas, nunca podríamos reconocer el perfil de un nuevo estilo. Más todavía: la misma noción de «estilo» tiene que ser comprendida históricamente. La concepción del estilo como elemento problemático y aislable de una obra de arte ha surgido en el público de arte sólo en determinados momentos históricos, y ello como una fachada tras la cual se están debatiendo otras cuestiones, en último término, éticas y políticas. La idea de «tener un estilo» es una de las soluciones que han dado pie, intermitentemente desde el Renacimiento, a las crisis que han amenazado antiguos conceptos de verdad, de rectitud moral e incluso de naturalidad.

Pero imaginemos por un momento que todo esto está ya admitido. Que toda representación se considera encarnada en un estilo determinado (fácil de decir). Que, por ende, no existe, en sentido estricto, nada parecido al realismo, a menos que se lo considere una convención estilística especial (ya más difícil). Sin embargo, hay estilos y estilos. Nadie ignora la existencia de movimientos artísticos que no se limitan simplemente a tener un «estilo» —dos ejemplos: la pintura manierista de finales del siglo XVI y principios del XVII; el *art nouveau* en pintura, arquitectura, mobiliario y objetos domésticos—. Artistas como Parmigianino, como Pontorno, como Rosso, como Bronzino, o como Gaudí, como Guimard, como Beardsley y como Tiffany, cultivaron un estilo de modo evidente. Se mostraron preocupados por cuestiones estilísticas y, en verdad, pusieron el acento no tanto en lo que decían cuanto en la manera de decirlo.

Para habérnoslas con un arte de este tipo, que parece exigir la distinción que tanto he recomendado abandonar, haría falta un término como «estilización» o su

equivalente. «Estilización» es lo que está presente en una obra de arte precisamente cuando el artista recae en esta distinción, en modo alguno inevitable, entre materia y manera, tema y forma. Cuando así sucede, cuando así se distingue estilo y tema, es decir, cuando se los enfrenta, puede hablarse legítimamente de temas tratados (o maltratados) en un cierto estilo. El mal trato creador suele ser la norma. En efecto, cuando se concibe el material del arte como «tema», se lo concibe también como algo susceptible de agotarse. Y como se estima que los temas han ido bastante lejos en este proceso de agotamiento, se los ve necesitados de más y más estilización.

Compárense, por ejemplo, ciertas películas mudas de Sternberg, *Salvation Hunters, Underworld (La ley del hampa), The Docks of New York (Los muelles de Nueva York),* con las seis películas norteamericanas que realizó en los años treinta con Marlene Dietrich. Los mejores de los primeros filmes de Sternberg tenían rasgos estilísticos muy pronunciados, una superficie estética perfeccionada. Pero no percibíamos en el relato del marinero y la prostituta de *The Docks of New York* lo que en las aventuras del personaje de la Dietrich en *Blonde Venus (La Venus rubia)* o *The Scarlett Empress (Capricho imperial),* que es un ejercicio de estilo. Lo que informa estos filmes posteriores de Sternberg es su actitud irónica hacia el tema (el amor romántico, la *femme fatale),* un juicio sobre el tema, interesante sólo en la medida en que éste es transformado mediante la exageración; en una palabra: estilizado... La pintura cubista, o la escultura de Giacometti, no serían ejemplos de «estilización», entendido este término como distinto de «estilo» en el arte; por extremadas que sean las distorsiones del rostro y de la figura humana, éstas no han sido introducidas para hacer el rostro y la figura *interesantes.* Pero las pinturas de Crivelli y de Georges de la Tour son ejemplos de lo que quiero decir.

La «estilización» en la obra de arte, algo distinto del estilo, refleja una ambivalencia (afecto en oposición a

desprecio, obsesión en oposición a ironía) respecto del tema. Esta ambivalencia se controla manteniendo una distancia específica del tema, gracias a la envoltura retórica constituida por la estilización. Pero por lo común la obra de arte resulta excesivamente estrecha y reiterativa, o sus diferentes elementos aparecen deslavazados, disociados. (Un ejemplo de esto último es la relación entre el desenlace, visualmente brillante, de *The Lady from Shanghai (La dama de Shangai),* de Orson Welles, y el resto de la película.) A no dudar, en una cultura comprometida con la utilidad (particularmente la utilidad moral) del arte, y cargada con la estéril necesidad de discernir el arte solemne de las artes que engendran diversión, las excentricidades del arte estilizado proporcionan una nueva satisfacción, válida y valiosa. En otro ensayo, refiriéndome al gusto *camp*, he descrito ya estas satisfacciones. No obstante, es evidente que este arte estilizado, palpablemente un arte del exceso, falto de armonía, nunca podrá ser un arte verdaderamente grande.

Lo que constantemente hallamos en el uso contemporáneo de la noción de estilo es esta supuesta oposición entre contenido y forma. ¿Cómo exorcizar el sentimiento de que el «estilo», que funciona como la noción de forma, subvierte el contenido? Pero hay algo al parecer cierto. Ninguna afirmación de la relación orgánica entre estilo y contenido podrá de hecho convencer —o guiar a los críticos que hacen esta afirmación hacia la reconsideración de su modelo lógico— hasta tanto no haya sido debidamente delimitada la noción del contenido.

La mayoría de los críticos convendría en que la obra de arte no «contiene» una cantidad determinada de contenido (o función, como en el caso de la arquitectura) embellecido por el «estilo». Pero pocos atienden a las consecuencias positivas de aquello que, al parecer, han convenido. ¿Qué es el «contenido»? O, más concretamente, ¿qué queda de la noción de contenido una vez superada

la antítesis de estilo (o forma) y contenido? Parte de la respuesta reside en el hecho de que el que una obra de arte tenga «contenido» implica ya una convención estilística bastante singular. A la teoría crítica queda la enorme tarea de examinar en detalle la función *formal* del tema.

Es inevitable que los críticos continúen, hasta tanto sea reconocida y debidamente estudiada esta función, tratando las obras de arte como si de «declaraciones» se tratara. (En menor medida, naturalmente, en el caso de aquellas artes que son abstractas o que se acercan considerablemente a lo abstracto, como la música, la pintura o la danza. En estas artes, los críticos no han resuelto el problema; éste les ha sido arrebatado.) Como es natural, cabe considerar a la obra de arte como afirmación; es decir, como respuesta a una pregunta. En el nivel más elemental, el retrato del Duque de Wellington, obra de Goya, podría ser examinado como respuesta a la pregunta: ¿Cómo era físicamente Wellington? *Ana Karenina,* por ejemplo, podría considerarse como una investigación sobre los problemas del amor, el matrimonio y el adulterio. Aunque el tema de la adecuación de la representación artística a la vida ha sido en gran parte abandonado, por ejemplo, en la pintura, esta adecuación sigue constituyendo una arraigada forma de enjuiciar tópica, siendo en la mayoría de los casos un criterio aceptado a la hora de juzgar nuevas novelas, piezas teatrales y películas que cabría calificar de serias. En la teoría crítica, la noción es ciertamente antigua. Al menos desde Diderot, la gran tradición de la crítica en todas las artes, apoyándose en criterios tan diferentes en apariencia como la verosimilitud y la corrección moral, trata en efecto la obra de arte como *una afirmación hecha en la forma de una obra de arte.*

El dar a las obras de arte este tratamiento no está enteramente fuera de lugar. Pero, evidentemente, supone dar al arte un uso, para fines tales como la investigación en la historia de las ideas, el diagnóstico de la cultu-

ra contemporánea, o la promoción de la solidaridad social. Semejante tratamiento poco tiene que ver con lo que sucede en la realidad cuando una persona con cierta educación y sensibilidad estética mira a la obra de arte de modo adecuado. La obra de arte, considerada simplemente como obra de arte, es una experiencia, no una afirmación ni la respuesta a una pregunta. El arte no sólo se refiere a algo; *es algo.* Una obra de arte es una cosa *en* el mundo, y no sólo un texto o un comentario *sobre* el mundo.

No estoy diciendo que la obra de arte crea un mundo que gira por entero en torno de ella. Como es lógico, las obras de arte (con la importante excepción de la música) están referidas al mundo real; a nuestro conocimiento, a nuestra experiencia, a nuestros valores. Presentan información y valoraciones. Pero su rasgo distintivo consiste en que no dan lugar a un conocimiento conceptual (que *es* el rasgo distintivo del conocimiento discursivo o científico, como la filosofía, la sociología, la psicología o la historia), sino a algo parecido a una emoción, un fenómeno de compromiso, el juicio en un estado de esclavitud o cautiverio. Decir esto es decir que el conocimiento que adquirimos a través del arte es experiencia de la forma o estilo de conocer algo, mejor que conocimiento de algo (como un hecho o un juicio moral) en sí mismo.

Esto explica la preeminencia del valor de la *expresividad* en la obra de arte; y explica también cómo el valor de la expresividad —es decir, del estilo— precede, y con razón, al contenido (cuando el contenido se halla falsamente aislado del estilo). Las satisfacciones que encontramos en *El paraíso perdido* no proceden de sus concepciones sobre Dios y el hombre, sino de la energía, la vitalidad y la expresividad superiores encarnadas en el poema.

De ahí también la peculiar dependencia que la obra de arte, por expresiva que sea, mantiene respecto de la cooperación de la persona que vive la experiencia. Pues es posible ver qué es «lo dicho» y permanecer impasible,

por aburrimiento o por distracción. El arte es seducción, no violación. La obra de arte propone un tipo de experiencia proyectada para manifestar la cualidad de la imperiosidad. Pero el arte no puede seducir sin la complicidad del sujeto que experimenta.

*

Inevitablemente, los críticos que consideran la obra de arte como afirmación, desconfiarán del «estilo», aun cuando de boquilla rindan tributo a la «imaginación». En todo caso, a decir verdad, la imaginación no pasa de ser para ellos otra cosa que la versión suprasensible de la «realidad». Es esta «realidad» captada por la obra de arte la que continúa llamando su atención, con preferencia al grado de compromiso de la mente suscitado por la obra de arte en determinadas transformaciones.

Pero cuando la metáfora de la obra de arte en cuanto afirmación pierde autoridad, la ambivalencia respecto del «estilo» tendría que disolverse, ya que esta ambivalencia refleja la supuesta tensión entre la afirmación y el modo de afirmar.

A la larga, sin embargo, las actitudes hacia el estilo no pueden reformarse mediante la simple apelación a la manera «apropiativa» (en tanto opuesta a la «utilitaria) de mirar obras de arte. La ambivalencia ante el estilo no arraiga en un simple error —en ese caso sería muy sencillo desarraigarla—, sino en una pasión, la pasión de toda una cultura. Esta pasión consiste en proteger y defender valores tradicionalmente concebidos como «externos» al arte —a saber: verdad y moralidad—, pero que permanecen en perpetuo peligro de ser comprometidos por el arte. Tras la ambivalencia ante el estilo existe, en último término, la confusión histórica occidental sobre la relación entre arte y moralidad, lo estético y lo ético.

Pues, en efecto, el problema de la oposición entre el arte y la moralidad es un seudoproblema. La misma distinción es una trampa; su prolongada verosimilitud se mantiene porque no se pone en duda lo ético, sino sólo lo estético. Argumentar sobre esa base, pretendiendo defender la autonomía de lo estético (y yo misma, con grandes dificultades, así lo he hecho), equivale ya a conceder algo que no debería concederse; a saber: que existen dos tipos independientes de respuesta, la estética y la ética, disputándose nuestra lealtad cuando experimentamos la obra de arte. ¡Como si durante la experiencia tuviéramos realmente que escoger entre una conducta responsable y humana, por una parte, y un placentero estímulo de la conciencia, por otra!

Naturalmente, nunca dispondremos de una respuesta puramente estética ante las obras de arte; ni siquiera ante una pieza teatral o una novela, cuando describen decisiones y actuaciones de seres humanos, ni, aunque esto es ya menos evidente, ante una pintura de Jackson Pollock o un vaso griego (Ruskin ha escrito con agudeza sobre los aspectos morales de las propiedades formales de la pintura). Pero tampoco sería adecuado dar una respuesta moral a algo en una obra de arte, en el mismo sentido en que la daríamos a un acto de la vida real. A no dudar, me indignaría si alguno de mis conocidos asesinara a su esposa y saliera bien librado (psicológica y legalmente), pero difícilmente consigo indignarme, como muchos críticos al parecer lo hacen, cuando el héroe de *An American Dream,* de Norman Mailer, asesina a su esposa y queda impune. Divine, Darling y los demás personajes de *Notre Dame des Fleurs* de Genet no son personas verdaderas, ni se nos exige que decidamos invitarlas o no a pasar a nuestras salas de estar; son figuras de un paisaje imaginario. Este punto puede parecer obvio, pero la persistencia de juicios propios de una moral de buen tono en la crítica literaria (y cinematográfica) contemporánea hace que valga la pena repetirlo una y otra vez.

Para la mayoría de las personas, como Ortega y Gasset subrayara en *La deshumanización del arte,* el placer estético es un estado mental esencialmente indiferenciable de las respuestas a otros estímulos. Por arte, entienden un medio a través del cual entran en contacto con asuntos humanos interesantes. Cuando se estremecen y se regocijan ante los destinos humanos en una pieza teatral, una película o una novela, no se estremecen ni se regocijan de modo diferente a aquel en que lo hacen ante acontecimientos semejantes de la vida real; excepto que la experiencia de los destinos humanos en el arte contiene menos ambivalencia, es relativamente desinteresada, y está libre de consecuencias dolorosas. En cierto sentido, la experiencia es también más intensa; pues cuando sufrimiento y placer son experimentados vicariamente, la gente suele permitirse una cierta avidez. Pero, como Ortega sostiene, «esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética»*.

Ortega tiene, a mi entender, toda la razón. Pero no me gustaría abandonar el problema donde él, pues tácitamente aísla la respuesta moral de la estética. El arte está conectado con la moralidad, diría yo. Esta conexión se establece, entre otras vías, por medio del *placer* moral que

* Ortega prosigue diciendo: «Del mismo modo, quien en la obra de arte busca el conmoverse con los destinos de Juan y María o de Tristán e Isolda y a ellos acomoda su percepción espiritual, no verá la obra de arte. La desgracia de Tristán sólo es tal desgracia y, consecuentemente, sólo podrá conmover en la medida en que se la tome como realidad. Pero es el caso que un objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real... Pues bien: la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte; en vez de esto, pasa al través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida... Durante el siglo XIX los artistas han procedido demasiado impuramente. Reducían a un mínimum los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas... Productos de esta naturaleza (tanto del Romanticismo como del Naturalismo) sólo parcialmente son obras de arte, objetos artísticos... Se comprende, pues, que el arte del siglo XIX haya sido tan popular... no es arte, sino extracto de vida.»

pueda aportar el arte; pero el placer moral propio del arte no es el placer de aprobar actos o desaprobarlos. En el arte, el placer moral, así como el servicio moral que el arte realiza, consiste en la gratificación inteligente de la conciencia.

En realidad, la «moralidad» implica un tipo habitual o crónico de comportamiento (incluidos sentimientos y actos). La moralidad es un código de actos, de juicios y de sentimientos, por el que reforzamos nuestro hábito de actuar de un modo determinado, que prescribe una norma de conducta o una tendencia a comportarse, para con otros seres humanos *en general* (es decir, a todos los que son reconocidos como humanos) como si nos guiara el amor. Ni que decir tiene, amor es algo que experimentamos o que sentimos en verdad por sólo unos pocos seres humanos individuales, de entre los que conocemos en la realidad y en nuestra imaginación... moralidad es *una forma* de actuar y no un repertorio particular de elecciones.

Si entendemos la moralidad de este modo —como uno de los logros de la voluntad humana, que se impone un modo de actuar y de estar en el mundo— aparece claro que no existe un antagonismo genérico entre esa forma de conciencia, orientada a la acción, que es la moralidad, y la nutrición de la conciencia, que es la experiencia estética. Sólo cuando las obras de arte quedan reducidas a afirmaciones que proponen un contenido específico, y cuando la moralidad se identifica con una moralidad particular (y toda moralidad particular lleva sus subproductos, elementos éstos que sólo están en defensa de intereses sociales y valores de clase limitados), sólo entonces puede la obra de arte considerarse como determinante de la moralidad. Es más, sólo entonces puede prosperar la distinción plena entre lo estético y lo ético.

Pero si entendemos la moralidad en singular, como una decisión genérica por parte de la conciencia, parece entonces que nuestra respuesta al arte es «moral» en la

medida en que, precisamente, es la revivificación de nuestra sensibilidad y nuestra conciencia. Pues, en efecto, nuestra capacidad para la elección moral viene nutrida por la sensibilidad, que a su vez acelera nuestra disposición a actuar, asumiendo el hecho de elegir, prerrequisito éste necesario para poder calificar un acto de moral, y para que no seamos simplemente seres ciega e irreflexivamente obedientes. El arte satisface esta misión «moral» porque las cualidades intrínsecas a la experiencia estética (desinterés, contemplación, atención, despertar de los sentimientos) y al objeto estético (gracia, inteligencia, expresividad, energía, sensualidad) son también elementos fundamentales de una respuesta moral a la vida.

En el arte, «el contenido» es, por así decirlo, el pretexto, la meta, el señuelo que compromete la conciencia en procesos de transformación esencialmente *formales*.

Esto explica que, en buena conciencia, apreciemos obras de arte que, consideradas en términos de «contenido», sean moralmente dignas de objeción. (La dificultad es del mismo orden que la implicada en la apreciación de obras de arte, tales como la *Divina Comedia,* cuyas premisas nos son intelectualmente ajenas.) Llamar obras maestras a *El triunfo de la voluntad* y *Olympia,* de Leni Riefenstahl, no supone encubrir la propaganda nazi con tolerancia estética. La propaganda nazi existe. Pero también hay algo más, que rechazamos en nuestro detrimento. Porque proyectan los complejos movimientos de la inteligencia, la gracia y la sensualidad, estas dos películas de la Riefenstahl (únicas entre las obras de los artistas nazis) trascienden las categorías de la propaganda e inclusive del reportaje. Y nos descubrimos (estoy segura, más bien incómodos) viendo a «Hitler» y no a Hitler, los «Juegos Olímpicos de 1936» y no los Juegos Olímpicos de 1936. A través del genio de cineasta de la Riefenstahl, el «contenido» ha derivado —presumimos inclusive que contra sus intenciones— hacia un papel puramente formal.

La obra de arte, en tanto que obra de arte, no puede —cualesquiera fueren las intenciones personales del artista— abogar por nada en absoluto. Los más grandes artistas alcanzan una neutralidad sublime. Pensemos en Homero y en Shakespeare, sobre los que generaciones de estudiosos y críticos han trabajado en vano para extraer «concepciones» particulares sobre la naturaleza humana, la moralidad y la sociedad.

Consideremos, una vez más, el caso de Genet, aun cuando aquí se dé una evidencia adicional acorde con lo que intento sostener, pues las intenciones del artista son conocidas. En sus escritos, Genet puede dar la impresión de estar pidiéndonos que aprobemos la crueldad, la traición, el libertinaje y el asesinato. Pero, en la medida en que Genet está haciendo una obra de arte, no aboga por nada en absoluto. Recoge su experiencia, la devora, la transfigura. En los libros de Genet el tema explícito es precisamente este mismo proceso; sus libros no son sólo obras de arte, sino obras sobre el arte. Sin embargo, aun cuando (como suele ser el caso) este proceso no entre en el primer plano de la demostración del artista, sigue siendo el proceso de la experiencia lo que nos llama la atención. Que los personajes de Genet puedan repelernos en la vida real, no hace al caso. Lo mismo ocurriría con la mayoría de los personajes de *El rey Lear.* El interés de Genet reside precisamente en la manera en que el «contenido» queda aniquilado por la serenidad y la inteligencia de su imaginación.

Aprobar o desaprobar moralmente lo que «dice» una obra de arte es algo tan extravagante como excitarse sexualmente por una obra de arte. (Ambas cosas, naturalmente, son muy comunes.) Y las razones invocadas contra la propiedad y la conveniencia de lo uno, rezan también para lo otro. Es más: en esta noción de la aniquilación del contenido tenemos quizás el único criterio serio para distinguir qué literatura, qué cine o qué pintura eróticos serán arte y qué (a falta de una palabra

mejor) deberá recibir la denominación de pornografía. La pornografía tiene «un contenido» y tiene por finalidad hacernos conectar (con disgusto, con deseo) con ese contenido. Es un sucedáneo de la vida. En cambio, el arte no excita; o, si lo hace, la excitación se apacigua dentro de los términos de la experiencia estética. Todo gran arte induce a la contemplación, a una contemplación dinámica. No importa hasta qué punto se sienta el lector, el auditor o el espectador, inclinado a una identificación provisional de lo que haya en la obra de arte con la vida real, su reacción última —en la medida en que reaccione ante la obra como obra de arte— debe ser desprendida, reposada, contemplativa, emocionalmente libre, y estar por encima de la indignación y de la aprobación. Es interesante que Genet haya dicho recientemente que ahora piensa que si sus libros despiertan la sexualidad en los lectores, «estarán mal escritos, porque la emoción poética debiera ser tan fuerte que ningún lector tendría que quedar impresionado sexualmente. En la medida en que mis libros sean pornográficos, no los rechazo. Simplemente digo que me faltó elegancia».

Una obra de arte puede contener todo tipo de información y ofrecer enseñanzas sobre nuevas actitudes (a veces encomiables). Podemos aprender teología medieval e historia florentina en Dante; podemos hacer nuestra primera experiencia de melancolía apasionada con Chopin; Goya nos puede convencer de la barbarie de la guerra, y *Una tragedia americana,* de la inhumanidad de la pena capital. Pero, en la medida en que tratemos estas obras en cuanto obras de arte, la satisfacción que proporcionen será de otro orden. Será una experiencia de las cualidades o las formas de la conciencia humana.

La objeción de que un análisis de este tipo reduce el arte a mero «formalismo» no se debe admitir. (Ese término debería reservarse a aquellas obras de arte que perpetúan mecánicamente fórmulas estéticas anticuadas o vacuas.) Un análisis que considere las obras de arte

como modelos autónomos, vivientes, de la conciencia, sólo resultará objetable en la medida en que rehusemos superar la endeble distinción entre forma y contenido. Pues el sentido en que una obra de arte carece de contenido no difiere del sentido en que el mundo carece de contenido. Ambos existen. Ninguno de los dos necesita justificación, ni pueden tenerla.

El hiperdesarrollo del estilo, por ejemplo, en la pintura manierista y en el *art nouveau* es una forma enfática de experimentar el mundo como fenómeno estético. Pero sólo una forma particularmente enfática, que se suscita como reacción ante un estilo opresivamente dogmático de realismo. Todo estilo (es decir, todo arte) lo proclama. Y el mundo *es*, en último extremo, un fenómeno estético. Ello equivale a decir que el mundo (todo lo que es) no puede, en último extremo, ser justificado. La justificación es una operación de la mente que sólo puede realizarse considerando una parte del mundo en relación con otra... no cuando consideramos todo lo que es.

La obra de arte, en la medida en que nos entregamos a ella, ejerce un derecho total o absoluto sobre nosotros. El arte no tiene por finalidad constituirse en auxiliar de la verdad, sea ésta particular e histórica, o eterna. «Si el arte es algo —ha escrito Robbe-Grillet—, es todo; en cuyo caso habrá de ser autosuficiente, y no podrá haber nada más allá de él.»

Pero esta postura es fácil de caricaturizar, pues vivimos en el mundo, y es en el mundo donde se hacen y se disfrutan los objetos de arte. La reivindicación de la autonomía de la obra de arte que he estado haciendo —su libertad de no «significar» nada— no excluye la consideración del efecto, el impacto, o la función del arte, una vez quede entendido que en éste funcionamiento del objeto de arte como objeto de arte, el divorcio entre lo estético y lo ético carece de significado.

Varias veces he aplicado ya a la obra de arte la metáfora de un «modo de nutrición». El llegar a implicarse en la obra de arte comporta, a no dudar, la experiencia de desprenderse del mundo. Pero la obra de arte por sí misma resulta también un objeto vibrante, mágico y ejemplar, que nos devuelve al mundo de alguna manera más receptivos y enriquecidos.

*

Raymond Bayer ha escrito: «Lo que todos y cada uno de los objetos estéticos nos imponen, dentro de ritmos adecuados, es una fórmula única y singular para que nuestra energía fluya... Toda obra de arte encarna un principio de avance, de detención, de exploración; una imagen de energía o de relajación, la impronta de una mano que acaricia o que destruye y que es sólo (del artista)». Nosotros podríamos denominarlo fisonomía o ritmo o, lo que a mi entender es preferible, estilo de la obra. Como es lógico, cuando empleamos la noción de estilo históricamente para agrupar las obras de arte en escuelas y períodos, tendemos a difuminar la individualidad de estilos. Pero no es tal nuestra experiencia al enfrentarnos a una obra de arte desde un punto de vista estético (como opuesto a conceptual). Por tanto, en la medida en que la obra de arte sea un logro y mantenga su poder de comunicación con nosotros, sólo experimentaremos la individualidad y la contingencia del estilo.

Lo mismo ocurre con nuestras vidas. Si las observamos desde fuera, tal como la influencia y la divulgación popular de las ciencias sociales y de la psiquiatría han inducido a la gente a hacer, nos vemos a nosotros mismos como ejemplos de generalidades y, al hacerlo, caemos en una profunda y dolorosa alienación de nuestra propia experiencia y de nuestra humanidad.

Como recientemente ha advertido William Earle, si *Hamlet* «trata» de algo, trata precisamente de Hamlet,

de su situación particular, y no de la condición humana. Una obra de arte es un tipo de demostración, o plasmación, o testimonio, que da forma palpable a la conciencia; su objetivo consiste en tornar explícito algo singular. En la medida en que sea cierto que no podemos juzgar (moral, conceptualmente) a menos que generalicemos, será también cierto que la experiencia de las obras de arte y de lo que en las obras de arte está representado, trasciende el juicio... aunque la obra en sí pueda ser juzgada como arte. ¿No se trata precisamente de reconocer eso como característica del arte superior, como *La Ilíada,* las novelas de Tolstoi y las obras de Shakespeare?; ¿que un arte así no tendrá en cuenta nuestros juicios triviales, nuestro fácil catalogar personas y actos en buenos y malos? Y el que esto pueda ocurrir, sólo es para bien. (Hay en ello, inclusive, una ventaja para la causa de la moralidad.)

La moralidad, a diferencia del arte, *sí* está, en último término, justificada por su utilidad; facilita, o se supone que facilita, una vida más humana y llevadera para todos nosotros. Pero la conciencia —lo que se acostumbraba a llamar, más bien tendenciosamente, facultad de contemplación— puede ser, y es, más amplia y variada que la acción. Tiene su alimento, el arte y el pensamiento especulativos, actividades éstas que pueden ser descritas bien como autojustificativas, o bien como no necesitadas de justificación. La obra de arte está para hacernos ver o aprehender algo singular, no para juzgar o generalizar. Este acto de aprehensión, acompañado de voluptuosidad, es el único fin válido, y la única justificación suficiente, de la obra de arte.

Quizá la mejor manera de esclarecer la naturaleza de nuestra experiencia de las obras de arte, y la relación entre el arte y el resto del sentimiento y del quehacer humanos, consista en invocar la noción de voluntad. Es una noción útil, pues la voluntad no es sólo una postura particular de la conciencia, la conciencia activada.

Es también una actitud ante el mundo, de un sujeto ante el mundo.

Esta clase compleja de voluntarismo, personificada y comunicada en la obra de arte, suprime el mundo a la vez que va a su encuentro de un modo extraordinariamente intenso y especializado. Este doble aspecto de la voluntad en el arte ha sido sucintamente expresado por Bayer al decir que «toda obra de arte nos da la memoria esquematizada y desinteresada de una volición». En la medida en que es esquematizada, desinteresada, una memoria, la voluntad implicada en el arte se sitúa a cierta distancia del mundo.

Todo lo cual nos remonta a la famosa declaración de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia:* «El arte no es una imitación de la naturaleza, sino su complemento metafísico, alzado junto a ella para poder superarla.»

*

Todas las obras de arte están basadas en una cierta distancia de la realidad vivida que representan. Esta «distancia» es, por definición, inhumana o impersonal hasta cierto punto; porque, para presentarse ante nosotros como arte, la obra debe restringir la intervención sentimental y la participación emocional, que son funciones de «acercamiento». El estilo de la obra está constituido precisamente por la extensión y la manipulación de esta distancia, por las convenciones de distanciamiento. En último análisis, el «estilo» *es* arte. Y el arte es ni más ni menos que los distintos modos de representación estilizada, deshumanizada.

Pero esta concepción —expuesta por Ortega y Gasset, entre otros—, se presta a interpretaciones erróneas, pues parece sugerir que el arte, en la medida en que se propone su propia norma, es una suerte de juguete sin propósito, sin poder. El mismo Ortega contribuye considerablemente a esta confusión, al pasar por alto las diversas relaciones dialécticas entre el yo y el mundo implica-

das en la experimentación de obras de arte. Ortega se concentra demasiado exclusivamente en la concepción de la obra de arte como tipo determinado de objeto, con sus propias pautas de disfrute, espiritualmente aristocráticas. La obra de arte *es,* antes que nada, un objeto, no una imitación; y es cierto que todo arte superior está fundado en la distancia, en la artificialidad, en el estilo, en lo que Ortega llama deshumanización. Pero la noción de distancia (y también de deshumanización) es equívoca, a menos que se añada que el movimiento no es sólo de alejamiento, sino también de acercamiento al mundo. La superación o la trascendencia del mundo en el arte es también una manera de salir al encuentro del mundo, y de formar o educar la voluntad de estar en el mundo. Parecería que Ortega, y aun Robbe-Grillet, un exponente más reciente de esta misma postura, no se hubieran librado por entero del hechizo de la noción de «contenido». Pues, para poder limitar el contenido humano del arte y rechazar ideologías agotadas, como el humanismo o el realismo socialista, que pondrían el arte al servicio de alguna idea moral o social, se creen obligados a ignorar o minimizar la función del arte. Pero el arte no llega a carecer de función ni siquiera cuando, en último análisis, sea concebido como carente de contenido. Pese a todo lo persuasiva que resulta la defensa que Ortega y Robbe-Grillet hacen de la naturaleza formal del arte, el espectro del «contenido» desterrado continúa acechando en los pliegues de su argumentación, dando a la «forma» un aspecto provocativamente anémico, saludablemente eviscerado.

La argumentación nunca estará completa mientras no puedan concebirse «forma» o «estilo» prescindiendo de ese aspecto desterrado, prescindiendo de un sentimiento de pérdida. La atrevida inversión de Valéry —«Literatura. Lo que para los demás es 'forma', para mí es 'contenido'»— apenas resuelve la dificultad. Resulta difícil considerarse a salvo de una distinción tan habitual

y aparentemente axiomática. Esto sólo sería factible si adoptásemos un punto de vista teórico diferente, más orgánico, como el de la noción de voluntad. Lo que se espera de tal punto de vista es que haga justicia a los aspectos gemelos del arte: en cuanto objeto y en cuanto función, en cuanto artífice y en cuanto forma viva de conciencia, en cuanto superación o complemento de la realidad, en cuanto creación autónoma e individual y en cuanto fenómeno histórico dependiente.

El arte es la objetivación de la voluntad en una cosa o realización, y la incitación o estímulo de la voluntad. Desde el punto de vista del artista, es la objetivación de una volición; desde el del espectador, es la creación de un decorado imaginario para la voluntad.

Es más: toda la historia de las distintas artes podría reescribirse como la historia de la diferentes actitudes respecto de la voluntad. Nietzsche y Spengler escribieron estudios sobre el tema que marcaron rumbos. Un valioso intento reciente se encuentra en un libro de Jean Starobinski, *La invención de la libertad,* consagrado sobre todo a la pintura y a la arquitectura del siglo XVIII. Starobinski examina el arte de este período partiendo de las nuevas ideas de autodominio y dominio del mundo, en cuanto comportan nuevas relaciones entre el yo y el mundo. El arte es concebido como modo de nombrar las emociones. Las emociones, los anhelos, las aspiraciones, así nombrados, son virtualmente inventados y, desde luego, promulgados por el arte; por ejemplo: la «soledad sentimental» provocada por los jardines plantados en el siglo XVIII y por muchas ruinas admiradas.

Así pues, debiera parecer claro que la definición de la autonomía del arte que he venido destacando, en la que he caracterizado el arte como paisaje imaginario o decorado de la voluntad, no sólo no excluye el examen de las obras de arte en cuanto fenómenos históricamente específicos, sino que invita a realizarlo.

Las intrincadas vueltas estilísticas del arte moderno, por ejemplo, son clara función de la extensión *técnica* sin precedentes de la voluntad humana por la tecnología, y del compromiso dominante de la voluntad humana con una forma nueva de orden social y psicológico, basada en el cambio incesante. A esto habría que añadir que la posibilidad misma de la explosión de la tecnología, de las rupturas contemporáneas del yo y de la sociedad, depende de las actitudes hacia la voluntad, parcialmente inventadas y extendidas por obras de arte en un determinado momento histórico, y que luego se presentan como texto «realista» de una naturaleza humana perenne.

El estilo es el principio de decisión en una obra de arte, la firma de la voluntad del artista. Y, como la voluntad humana es capaz de un número indefinido de posiciones, existe un número indefinido de posibles estilos para las obras de arte.

Vistas desde fuera, es decir, históricamente, las decisiones estilísticas siempre pueden estar en correlación con algún desarrollo histórico —como la invención de la escritura o de los caracteres de imprenta, la invención o transformación de instrumentos músicos, la disponibilidad de nuevos materiales para escultores o arquitectos—. Pero este modo de considerarlas, pese a su solidez y su valor, cae necesariamente en una visión simplista de las cosas; trata de «períodos» y «tradiciones» y «escuelas».

Vista desde dentro, es decir, cuando examinamos una obra de arte individual e intentamos dar cuenta de su valor y de su efecto, toda decisión estilística contiene un elemento de arbitrariedad, por muy justificable que pueda parecer *propter hoc*. Si el arte es el supremo juego jugado por la voluntad consigo misma, el «estilo» consiste en el conjunto de reglas con arreglo a las cuales se participa en él. Y las reglas son siempre, en último término, un límite artificial y arbitrario, aun cuando sean reglas de forma (como la *terza rima*, o la escala dodecatonal o la frontalidad) o presencia de un cierto «contenido».

El papel de lo arbitrario y lo injustificable en el arte nunca ha sido suficientemente reconocido. Desde los comienzos de su quehacer, con la *Poética* de Aristóteles, los críticos se entretuvieron en acentuar la necesidad del arte. (Cuando Aristóteles dijo que la poesía era más filosófica que histórica, estaba justificado en la medida en que pretendía rescatar la poesía, es decir las artes, de la concepción según la cual era una declaración de tipo factual, particular, descriptiva. Pero lo que dijo resultó equívoco en cuanto sugería que el arte proporciona algo semejante a lo que la filosofía da: una argumentación. La metáfora de la obra de arte en cuanto «argumentación», con premisas y conclusiones, ha informado desde entonces la mayor parte de la crítica.) Por lo general, los críticos que quieren ensalzar una obra de arte se creen obligados a demostrar que cada parte está justificada, que no hubiera podido ser de otra manera. Y todo artista, en lo que respecta a su trabajo, rememorando el papel del azar, de la fatiga y las distracciones externas, sabe que el crítico dice mentiras, sabe que bien pudiera haber sido de otro modo. El sentido de inevitabilidad que una gran obra de arte proyecta, no se halla compuesto por la inevitabilidad o necesidad de sus partes, sino por el todo.

En otras palabras, si algo hay de inevitable en la obra de arte, es el estilo. Reaccionamos, precisamente, ante la cualidad de ese estilo, en la medida en que la obra nos parece correcta, justa, inimaginable de otra manera (sin detrimento ni perjuicio). Las obras de arte más atractivas son las que crean en nosotros la ilusión de que el artista no tuvo alternativa, de tan plenamente identificado como está *con* su estilo. Compárese lo que hay de forzado, elaborado y sintético en la construcción de *Madame Bovary* y de *Ulises,* con la sencillez y armonía de obras igualmente ambiciosas del tipo de *Las relaciones peligrosas* o *La metamorfosis* de Kafka. Las dos primeras obras mencionadas son verda-

deramente grandes. Pero el arte más grande da la impresión de ser algo segregado, no construido.

Para el estilo del artista, naturalmente, el poseer esta cualidad de dominio, firmeza, coherencia, no basta para situar su obra en el más alto nivel de perfección. Las dos novelas de Radiguet poseen todas estas cualidades en la misma medida que la obra de Bach.

La diferencia que he esbozado entre «estilo» y «estilización» podría ser análoga a la diferencia entre voluntad y voluntariedad.

*

El estilo de un artista, desde un punto de vista técnico, no es otra cosa que el idioma particular en que despliega las *formas* de su arte. A esta razón obedece el que los problemas planteados por el concepto de «estilo» se superpongan a los planteados por el concepto de «forma», y el que sus soluciones tengan, por tanto, mucho en común.

Por ejemplo, una función del estilo es idéntica, por ser simplemente una especificación más individual, a esa importante función de la forma subrayada por Coleridge y Valéry: preservar las obras de la mente contra el olvido. Esta función queda fácilmente demostrada en el carácter rítmico, algunas veces rimado, de todas las literaturas primitivas, orales. Ritmo y rima, y los más complejos recursos formales de la poesía, como la métrica, la simetría de las figuras, las antítesis, son los medios que las palabras facilitan para crear una memoria de sí mismas antes de la invención de signos materiales (escritura); de aquí que todo cuanto una cultura arcaica deseó legar a la posterioridad haya sido expresado en forma poética. «La forma de una obra», dice Valéry, «es la suma de sus características perceptibles cuya acción física obliga al reconocimiento y tiende a resistir a todas aquellas causas

variables de disolución que amenazan las expresiones del pensamiento, como la inatención, el olvido y aun las objeciones que puedan levantarse contra él en la mente.»

Así, la forma —en su idioma específico, el estilo— es un sistema de impresión sensorial, el vehículo para la transacción entre impresión sensual inmediata y memoria (sea ésta individual o cultural). Esta función mnemónica explica por qué todo estilo depende de algún principio de repetición o redundancia, y puede ser analizado a partir de estas categorías.

Esto explica asimismo las dificultades del período contemporáneo de las artes. En la actualidad, los estilos no se desarrollan lentamente ni se suceden unos a otros gradualmente, en largos períodos de tiempo que permitan al público de arte asimilar plenamente los principios de repetición sobre los que la obra de arte está construida; por el contrario, se suceden unos a otros tan rápidamente que parecen no dejar a su público ni siquiera el tiempo necesario para respirar y prepararse. Pues, si no podemos percibir cómo una obra de arte se repite a sí misma, la obra será, casi literalmente, imperceptible y, por ello, simultáneamente, ininteligible. La obra de arte resulta inteligible precisamente por la percepción de repeticiones. Hasta tanto no hayamos aprehendido, no el «contenido», sino los principios de variedad y de redundancia (y el equilibrio entre ellos) del «Winterbranch» de Merce Cunningham, o de un concierto de cámara de Charles Wouronin, o del *Almuerzo desnudo* de Burroughs, o de las pinturas «negras» de Ad Reinhardt, estas obras estarán condenadas a una apariencia aburrida, o fea, o confusa, o las tres cosas a la vez.

El estilo tiene otras funciones, además de la de ser, en el sentido amplio que acabo de indicar, un artilugio mnemotécnico.

Por ejemplo, todo estilo comporta una decisión epistemológica, una interpretación de cómo y qué perci-

bimos. Esto es evidente, sobre todo, en el tímido periodo contemporáneo de las artes, aunque no sea menos cierto para todo el arte. Así, el estilo de las novelas de Robbe-Grillet expresa una visión válida, si bien estrecha, de las relaciones entre personas y cosas: en particular, que las personas también son cosas y que las cosas no son personas. El tratamiento conductista que Robbe-Grillet hace de las personas, y su negativa a «antropomorfizar» las cosas, equivalen a una decisión estilística; a dar una relación exacta de las propiedades visuales y topográficas de las cosas; a excluir, virtualmente, las modalidades sensoriales que no sean la vista, quizá porque el lenguaje que existe para describirlas es menos exacto y menos neutral. El reiterativo estilo circular de *Melanctha,* de Gertrude Stein, expresa su interés por la disolución de la percepción inmediata, obra de la memoria y de la anticipación, lo que ella llama «asociación», y que queda oscurecido en el lenguaje por el sistema de los tiempos gramaticales. La insistencia de la Stein en la inmediatez de la experiencia se identifica con su propósito de adecuarse a los tiempos presentes, de escoger palabras cortas comunes y repetirlas en grupos incesantemente, de utilizar una sintaxis sumamente deshilvanada y de abjurar de la mayor parte de la puntuación. Todo estilo es un medio para insistir sobre algo.

Se comprenderá que las decisiones estilísticas, al centrar nuestra atención en determinadas cosas, suponen también un estrechamiento de nuestra atención, una negativa a permitirnos ver otras. Pero el mayor interés de una obra de arte respecto de otra no depende del mayor número de cosas a las que las decisiones estilísticas de esa obra nos permitan atender, sino, más bien, de la intensidad y el dominio y la sabiduría de esa atención, por estrecho que sea su horizonte.

En el sentido más estricto, todos los contenidos de la conciencia son inefables. Aun la más simple de las

sensaciones es, en su totalidad, indescriptible. Por ello, toda obra de arte necesita ser entendida no sólo como algo que nos han entregado, sino también como una cierta manipulación de lo inefable. En el gran arte, siempre somos conscientes de cosas que no pueden decirse (reglas de *decorum*), de la contradicción entre la expresión y la presencia de lo inexpresable. Las invenciones estilísticas son también técnicas de esquivación. Los elementos más poderosos de una obra de arte son, con frecuencia, sus silencios.

Cuanto he dicho sobre el estilo ha estado dirigido principalmente al saneamiento de ciertas concepciones erróneas sobre las obras de arte, y sobre cómo hablar sobre ellas. Pero queda por decir que el estilo es una noción aplicable a toda experiencia (tanto si hablamos de su forma como de sus cualidades). Y así como muchas obras de arte que atraen poderosamente nuestro interés son impuras o mezcladas si se las analiza de acuerdo con las pautas que he estado proponiendo, muchos momentos de nuestra experiencia a los que no cabría calificar de obras de arte poseen algunas de las cualidades de los objetos de arte. Cuando un discurso, un movimiento, una conducta o un objeto se desvían un tanto del más directo, útil e insensible modo de expresarse o de estar en el mundo, podemos considerarlo como poseedor de un «estilo», y como autónomo y ejemplar a un tiempo.

(1965)

II

El artista como sufridor ejemplar

> El más rico de los estilos es la voz sintética del personaje principal.
>
> PAVESE

Cesare Pavese comenzó a escribir alrededor de 1930 y las novelas que han sido traducidas y publicadas en Estados Unidos *(La casa sobre la colina, La luna y las fogatas, Entre mujeres solas* y *El diablo en las colinas)* fueron escritas entre los años 1947 y 1949; por tal motivo, el lector reducido a traducciones inglesas no puede generalizar sobre la totalidad de su obra. Sin embargo, bastan esas cuatro novelas para percibir que sus principales virtudes de novelista son la delicadeza, la economía y el control. Su estilo es llano, seco, falto de emoción. Pese a que el tema suele ser violento, se percibe frialdad en la ficción de Cesare Pavese. Eso obedece a que el verdadero tema no es nunca el acontecimiento violento (el suicidio en *Entre mujeres solas,* la guerra en *El diablo en las colinas),* sino, más bien, la cauta subjetividad del narrador. El esfuerzo típico del héroe de Pavese es la lucidez; el problema típico es el de la comunicación interrumpida. Sus novelas tratan de crisis de conciencia y de la resistencia a tales crisis. Una cierta atrofia de las emociones, el enervamiento del sentimiento y de la vitalidad corporales, se presupone. La angustia de individuos prematuramente desilusionados, extraordinariamente civilizados, que oscilan entre la ironía y los experimentos melancólicos con sus emociones personales, nos es ya familiar. Pero a diferencia de otras exploraciones de esta tendencia de la sensibilidad moderna —por ejemplo, gran parte de la ficción y la poesía francesas de los últimos ochenta años—, las novelas de Pavese son sosegadas y castas. La acción principal siempre transcurre entre basti-

dores, o en el pasado; y los pasajes eróticos, curiosamente, son evitados.

Pavese, como si quisiera compensarnos por las desenfadadas relaciones de sus personajes, típicamente les atribuye una profunda ligazón con un lugar, de ordinario el ámbito de la ciudad de Turín, donde Pavese siguió estudios universitarios y residió durante la mayor parte de su vida adulta, o la campiña piamontesa circundante, donde nació y pasó su infancia. Este sentido del lugar, y el deseo de hallar y recuperar su significado, no da sin embargo a la obra de Pavese ninguna de las características propias de la ficción regional, y eso explicaría en parte el que sus novelas no hayan despertado mucho entusiasmo en el público anglófono, como ocurrió con las publicaciones de Silone o Moravia, autores éstos menos dotados y originales que Pavese. El sentido del lugar y de la gente de Pavese no es el que cabría esperar de un escritor italiano. Pero no olvidemos que Pavese era un italiano del norte; la Italia del norte no es la Italia de los eslóganes turísticos y Turín es una gran ciudad industrial, a la que falta esa resonancia histórica y esa sensualidad características que atraen a los extranjeros a Italia. En el Turín y el Piamonte pavesianos no encontramos monumentos, ni color local, ni encanto étnico. El lugar está allí, pero como lo inalcanzable, lo anónimo, lo inhumano.

La concepción pavesiana de la relación de la gente con el lugar (la manera en que la gente es penetrada por la fuerza impersonal de un lugar) resultará familiar a cualquiera que haya visto las películas de Alain Resnais y, especialmente, de Michelangelo Antonioni: *Las amigas* (que fue una adaptación de la mejor novela de Pavese, *Entre mujeres solas), La aventura* y *La noche.* Pero las virtudes de la ficción de Pavese no son virtudes populares, como tampoco lo son las virtudes, por ejemplo, de las películas de Antonioni. (Los que están en contra de Antonioni califican sus películas de «literarias» y de «demasiado subjetivas».) Las novelas de Pavese, al igual que los filmes de Antonioni, son refinadas, elípticas (aunque nunca oscuras), sosegadas, antidramáticas, recogidas. Pavese no es un gran escritor, en el sentido en que Antonioni es un gran cineasta. Sin embargo, es merecedor de una atención, en Inglaterra y en Estados Unidos, mucho mayor de la que, hasta el momento, le ha sido dispensada*.

*

Recientemente se ha publicado en Inglaterra el diario de Pavese, *El oficio de vivir,* correspondiente a los años 1935 a 1950, cuando, a los cuarenta y dos de su edad, se suicidó. Puede leerse sin un conocimiento previo de las novelas de Pavese, como ejemplo de un género literario moderno por excelencia: el «diario», las «notas» o los «carnets» del escritor.

¿Por qué leemos un diario de escritor? ¿Porque ilumina sus libros? Con frecuencia, no. Más probablemente, porque el diario es material bruto, aun cuando haya sido escrito con miras a una futura publicación. En él, leemos al escritor en primera persona; nos encontramos con un ego desprovisto de las máscaras del ego de las obras del autor. Ningún grado de intimidad en una novela

* Lo mismo ocurre con otro italiano, Tommaso Landolfi, nacido el mismo año que Pavese (1908) pero vivo aún y en actividad, que tiene publicada una importante cantidad de cuentos y novelas. Landolfi, del que hasta el momento sólo se ha traducido al inglés una selección de nueve de sus cuentos cortos, con el título de *Gogol's Wife,* es un escritor muy distinto y, en sus mejores momentos, más fuerte que Pavese. Su mórbida inventiva, su intelectualismo austero y cierto sentido catastrofista más bien surrealista lo acercan a escritores como Borges e Isak Dinesen. Pero él y Pavese tienen en común algo que hace a la obra de ambos distinta de la ficción que se suele escribir actualmente en Inglaterra y en Estados Unidos, y en apariencia sin interés para el público de esta ficción. Su denominador común es el proyecto de una forma de escribir reservada, básicamente neutral. En esta escritura, el acto de relatar la historia es concebido primordialmente como un acto de inteligencia. Narrar es palpablemente emplear la propia inteligencia; la unidad de narración característica de la ficción de

podrá suplirlo, aunque el autor escriba en primera persona o utilice una tercera persona que, transparentemente, le señale. La mayor parte de las novelas de Pavese, incluidas las cuatro traducidas al inglés, están narradas en primera persona. Sin embargo, sabemos que el «yo» de las novelas de Pavese no se identifica con Pavese mismo, como tampoco el «Marcel» que cuenta *En busca del tiempo perdido* se identifica con Proust, ni el «K» de *El proceso* y *El castillo* con el mismo Kafka. No quedamos satisfechos. El público moderno exige la desnudez del autor, como las épocas de fe religiosa exigían el sacrificio humano.

El diario nos presenta el taller del alma del escritor. ¿Y por qué nos interesa el alma del escritor? No porque nos interese el escritor en sí. Sino por la insaciable preocupación moderna por la psicología, el último y más poderoso legado de la tradición cristiana de introspección, abierta por san Pablo y san Agustín, que al descubrimiento del yo asimila el descubrimiento del yo que sufre. Para la conciencia moderna, el artista (que reemplaza al santo) es el sufridor ejemplar. Y entre los artistas, el escritor, el hombre de palabras, es la persona a quien consideramos más capaz de expresar su sufrimiento.

El escritor es el sufridor ejemplar, no sólo porque haya alcanzado el nivel de sufrimiento más profundo, sino porque ha encontrado una manera profesional de sublimar (en el sentido literal de sublimar, no en el freudiano) su sufrimiento. Como hombre, sufre; como escritor, transforma su sufrimiento en arte. El escritor es el hombre que descubre el uso del sufrimiento en la economía del arte, como los santos descubrieron la utilidad y la necesidad de sufrir en la economía de la salvación.

Europa y Latinoamérica es la unidad de la inteligencia del narrador. Pero el escritor de ficción típico de los Estados Unidos de hoy está poco acostumbrado a este uso de la inteligencia, paciente, meticuloso, recatado. Los escritores norteamericanos prefieren en su mayoría que los hechos se declaren, se interpreten a sí mismos. De haber una voz narradora, será seguramente inmaculadamente estúpida; o extrañamente hábil y ruidosa. Así pues, la mayor parte de la producción literaria norteamericana es burdamente retórica (es decir, hay una inflación de medios sin relación con los fines), en contraste con el modo clásico de escribir europeo, que consigue sus efectos mediante un estilo antirretórico —un estilo que se disimula, que apunta en último término a la transparencia neutral—. Tanto Pavese como Landolfi pertenecen por entero a esta tradición antirretórica.

La unidad del diario de Pavese habría que buscarla en sus reflexiones sobre cómo usar el sufrimiento, cómo actuar respecto de él. La literatura es uno de sus usos. Otro, el aislamiento; ambos como técnicas para inspirar y perfeccionar su arte, y como valor en sí mismo. Y el tercero es el suicidio, uso definitivo del sufrimiento, concebido no como fin del sufrimiento, sino como última manera de actuar sobre el sufrimiento.

Así, en un apunte del diario, correspondiente al año 1938, tenemos la siguiente, destacable, sucesión de pensamientos. Pavese escribe: «La literatura es una defensa contra las ofensas de la vida. Le dice a la vida: 'Tú no me engañas: sé cómo te comportas, te sigo y preveo tus movimientos, gozo viendo cómo procedes, y robo tu secreto complicándote en ingeniosas construcciones que detienen tu fluir'. Aparte de este juego, la otra defensa contra las cosas es el silencio, en el cual se incuba nuestro relámpago. Pero es necesario que nos lo impongamos nosotros, no permitir que se nos imponga. Ni siquiera por la muerte. El elegir nosotros mal es la única defensa que tenemos contra ese mal. *Esto* significa la aceptación de sufrimiento. No resignación, impulso. Digerir el mal golpe. Tienen ventaja los que, por índole propia, suelen sufrir de modo violento y total: así desarmamos al sufrimiento, lo convertimos en nuestra creación, elección, resignación. Justificación del suicidio.»

La forma moderna del diario del escritor muestra una curiosa evolución cuando examinamos algunos de sus principales ejemplos: Stendhal, Baudelaire, Gide, Kafka, y ahora Pavese. La desinhibida exhibición de egotismo corresponde a la búsqueda heroica de la anulación del yo. Pavese no tiene nada del sentido protestante de la

propia vida como obra de arte que posee Gide, ni su respeto por la ambición personal, ni su confianza en sus sentimientos, ni su amor por sí mismo. Tampoco tiene el compromiso sin simulaciones de Kafka con su propia angustia. Pavese, que con tanta libertad usó el «yo» en sus novelas, suele hablar de sí mismo, en su diario, en segunda persona. No se describe a sí mismo, sino que se dirige a sí mismo. Es el espectador irónico, exhortador y reprochador de sí mismo. La consecuencia final de una concepción del yo así apuntalada no podía, al parecer, ser otra que el suicidio.

Su diario, en efecto, constituye siempre una larga serie de autovaloraciones y autointerrogaciones. No registran nada de la vida cotidiana ni de incidentes observados; no hay descripción alguna de familia, amigos, amantes, compañeros, ni reacción ante acontecimientos públicos (como en el *Journal* de Gide). Lo único que se ajusta al contenido que convencionalmente esperaríamos de un diario de escritor (como los *Notebooks* de Coleridge y el ya citado *Journal* de Gide) son las numerosas reflexiones sobre los problemas generales del estilo y las composiciones literarias, y las copiosas notas sobre las lecturas del autor. Pavese era, en mucho, un «buen europeo», aunque nunca viajó fuera de Italia; su diario revela que conocía al dedillo la literatura y el pensamiento europeos, así como a los escritores norteamericanos, que le merecieron un especial interés. Pavese no era simplemente un novelista, sino un *uomo di cultura:* poeta, novelista, autor de relatos cortos, crítico literario, traductor y redactor de una de las editoriales más importantes de Italia (Einaudi). Este escritor-como-literato ocupa una parte considerable de su diario. Hay comentarios delicados y sutiles sobre una vida de lecturas inmensamente variadas: desde el Rig Veda, Eurípides y Defoe, hasta Corneille, Vico, Kierkegaard y Hemingway. Pero no es éste el aspecto del diario que ahora consideramos, ya que ello no está en la base del interés específico que los diarios de escritores despiertan en el

público moderno. Sin embargo, conviene advertir que cuando Pavese discute sus propios escritos, no lo hace en cuanto autor, sino, por el contrario, como lector o crítico. No hay una discusión del trabajo en gestación, ni planes o esbozos de relatos, novelas o poemas que haya que escribir. El único trabajo discutido es el ya terminado. El diario acusa asimismo otra ausencia: la de toda reflexión sobre el compromiso político de Pavese —ni sus actividades antifascistas, que le valieron en 1935 diez meses de prisión, ni su larga, ambivalente y, al fin, desengañada afiliación al Partido Comunista—.

Puede afirmarse que en el diario hay dos *personae.* Pavese hombre y Pavese crítico y lector. O Pavese pensando prospectivamente, y Pavese pensando retrospectivamente. Hay un análisis autoacusatorio y autoexhortatorio de sus sentimientos y proyectos: el centro de la reflexión lo ocupan sus virtudes de escritor, de amante, y de futuro suicida. Además, está todo el comentario retrospectivo: análisis de algunos de sus libros ya acabados y del lugar de éstos en su obra; notas sobre sus lecturas. Si el «presente» de la vida de Pavese entra en su diario de algún modo, lo hace fundamentalmente bajo la forma de una consideración de sus capacidades y perspectivas.

Aparte de la escritura, hay dos posibilidades a las que Pavese recurre continuamente. Una es la posibilidad del suicidio, que tentó a Pavese al menos desde sus años de universitario (cuando dos de sus amigos íntimos se dieron muerte) y es tema que se encuentra en casi cada página del diario. La otra es la posibilidad del amor romántico y del fracaso erótico. Pavese se muestra atormentado por un profundo sentimiento de inadecuación sexual, escudado en todo tipo de teorías sobre la técnica sexual, la desesperanza del amor y la guerra de los sexos. Sus observaciones sobre la rapacidad y la avidez explotadora de la mujer están entremezcladas con confesiones de su propia incapacidad para amar o para proporcionar satisfacción sexual. Pavese, que nunca se casó, recoge en el diario las

reacciones a una serie de prolongadas relaciones y experiencias sexuales casuales, por lo común vividas en el instante en que se avecinaban complicaciones o cuando ya había fracasado. Las mujeres, por su parte, nunca aparecen descritas; los hechos de la relación ni siquiera son aludidos.

Ambos temas están íntimamente conectados, según la propia experiencia de Pavese. En los últimos meses de su vida, en mitad de unas desafortunadas relaciones con una actriz de cine norteamericana, escribe: «No nos matamos por amor a *una* mujer. Nos matamos porque un amor, cualquier amor, nos revela en nuestra desnudez, miseria, nada... En el fondo, en el fondo, ¿acaso no he apresado al vuelo esta extraordinaria aventura, esta cosa inesperada y fascinante, para volver a lanzarme sobre mi viejo pensamiento, sobre mi antigua tentación: para tener un pretexto para pensar de nuevo en eso? Amor y muerte: *esto* es un arquetipo ancestral.» En otra parte, en tono irónico, Pavese observa: «Es posible no pensar en las mujeres, exactamente igual que es posible no pensar en la muerte.» Ni las mujeres ni la muerte dejaron nunca de fascinar a Pavese, y con idéntico grado de angustia y morbosidad, puesto que su principal problema, en ambos casos, consistía en estar a la altura de las circunstancias.

Lo que Pavese tiene que decir sobre el amor constituye la otra cara familiar de la idealización romántica. Pavese redescubre, con Stendhal, que el amor es una ficción esencial; no es que el amor, en ocasiones, cometa errores, sino que es, esencialmente, un error. Lo que se considera afecto por otra persona queda desenmascarado como una danza más del ego solitario. Resulta sencillo comprender hasta qué punto esta visión del amor es peculiarmente congruente con la vocación moderna del escritor. En la tradición aristotélica del arte como imitación, el escritor era el medio o vehículo para describir la verdad de algo que estaba fuera de él. Con la tradición moderna (en líneas generales, desde Rousseau) del arte en cuanto

expresión, el artista dice la verdad sobre sí mismo. Por ello, se hacía inevitable que se insinuara una teoría del amor en cuanto experiencia o revelación del yo, y que fuera presentada con decepción como experiencia o revelación del valor de la persona o el objeto amados. El amor, como el arte, se convierte en medio de autoexpresión. Pero como entenderse con una mujer no es un acto tan solitario como entenderse con una novela o un poema, está condenado al fracaso. Un tema predominante en la literatura y el cine serios de hoy es el fracaso del amor. (Cuando encontramos la afirmación opuesta, como por ejemplo en *El amante de Lady Chatterley* o en la película de Louis Malle *Los amantes,* nos inclinamos a describirlo como un «cuento de hadas».) El amor muere porque su nacimiento fue ya un error. Sin embargo, el error no deja de ser necesario, en la medida en que el mundo se ve, en palabras de Pavese, como una «selva de egoísmo». El ego aislado no cesa de sufrir. «La vida es dolor, y el goce del amor es un anestésico.»

Una consecuencia más de esta moderna fe en la naturaleza ficticia de la unión erótica es la nueva aquiescencia consciente con el inevitable atractivo del amor no correspondido. Y, como el amor es una emoción sentida por el ego solitario y erróneamente proyectada al exterior, la inexpugnabilidad del ego del amado ejerce una hipnótica atracción para la imaginación romántica. La fascinación que ejerce el amor no correspondido radica en la identidad de lo que Pavese llama «un estilo perfecto» y en un ego fuerte, absolutamente aislado, indiferente. «El estilo perfecto... nace de la total indiferencia», escribe Pavese en su diario en 1940. «Por eso amamos siempre locamente a quien nos trata con indiferencia: la indiferencia es estilo, fascinación de clase y amabilidad.»

Muchas de las observaciones de Pavese sobre el amor parecen casos clínicos que apoyan las tesis de Denis de Rougemont y otros historiadores de la imaginación occidental que han tratado la evolución de la imagen

occidental del amor sexual desde Tristán e Isolda como una «agonía romántica», un deseo de muerte. Pero la sorprendente mezcolanza retórica de los términos «escribir», «sexo» y «suicidio» en el diario de Pavese indica que esta sensibilidad en su forma moderna es más compleja. Las tesis de Rougemont podrán proyectar luz sobre la sobrevaloración occidental del amor, pero no sobre el moderno pesimismo que la rodea: la idea de que el amor y la plenitud sexual son proyectos sin esperanza. Rougemont hubiera podido perfectamente servirse de las palabras del propio Pavese: «El amor es la más barata de las religiones.»

Personalmente, pienso que el moderno culto al amor no forma parte de la historia de una herejía cristiana (gnóstica, maniquea, cátara), como sugiere Rougemont, sino que expresa la preocupación central y peculiarmente moderna por la pérdida del sentimiento. El deseo de cultivar «el arte de mirar en nosotros mismos como en personajes de nuestra novelas..., para así situarnos en una posición que nos permita pensar constructivamente, y apoderarnos de los beneficios», muestra a Pavese hablando con optimismo de una situación de alienación de sí que, en otros espacios del diario, es tema de continua lamentación. Porque «la vida empieza en el cuerpo», como Pavese observa en otro apunte; y constantemente da voz al reproche que el cuerpo hace a la mente. Si definiéramos la civilización como aquella fase de la vida humana en la que, objetivamente, el cuerpo pasa a ser un problema, nuestro momento de la civilización podría ser descrito como la etapa en que hemos cobrado conciencia subjetiva, y nos sentimos atrapados por ello, del problema. En la actualidad, aspiramos a la vida del cuerpo y rechazamos las tradiciones ascéticas del judaísmo y el cristianismo, pero continuamos confinados en la sensibilidad generalizada que nos ha legado esta tradición religiosa. Por eso nos quejamos; estamos resignados y desligados de todo; nos quejamos. El constante

ruego de Pavese para que le sea concedida la fortaleza necesaria para llevar una vida en rigurosa reclusión y soledad («Única regla heroica: estar solos, solos, solos»), encaja por entero con sus reiteradas quejas respecto de su incapacidad para sentir. (Valgan por ejemplo sus observaciones sobre su ausencia de sentimientos cuando su mejor amigo, Leone Ginzburg, eminente profesor y líder de la Resistencia, fue torturado hasta la muerte, en el año 1940, por los fascistas.) Es aquí donde aparece el culto moderno del amor: es la principal manera de probar la solidez de nuestros sentimientos, y nos descubrimos deficientes.

Es de todos sabido que nuestra concepción del amor entre los sexos es diferente, mucho más enfática, de la de los antiguos griegos y orientales, y que la concepción moderna del amor es una prolongación del espíritu del cristianismo, todo lo atenuada y secularizada que se quiera. Pero el culto al amor no es, como Rougemont pretende, una *herejía* cristiana. El cristianismo, desde sus inicios (san Pablo), es la religión romántica. El culto al amor en Occidente es un aspecto del culto al sufrimiento, sufrimiento considerado como supremo símbolo de la seriedad (el paradigma de la Cruz). El que en los antiguos hebreos, griegos y orientales no encontremos la misma valoración del amor es debido a que tampoco encontramos la misma valoración positiva del sufrimiento. El sufrimiento no era el sello de la seriedad; por el contrario, la seriedad se medía por la capacidad personal para evadir o transcender el castigo del sufrimiento, por la habilidad personal para conseguir tranquilidad y equilibrio. En cambio, la sensibilidad que hemos heredado identifica la espiritualidad y la seriedad con la turbulencia, el sufrimiento y la pasión. Durante dos mil años, ha estado espiritualmente de moda entre los cristianos y los judíos el padecer dolor. Por tanto, no sobrevaloramos el amor, sino el sufrimiento: más precisamente, los méritos y beneficios espirituales del sufrimiento.

La contribución moderna a esta sensibilidad cristiana ha consistido en descubrir que la elaboración de obras de arte y la aventura del amor sexual eran las dos fuentes de sufrimiento más exquisitas. Eso, y no otra cosa, buscamos en el diario de un escritor, y es lo que Pavese nos proporciona en una abundancia inquietante.

(1962)

Simone Weil

Los héroes de la cultura, en nuestra civilización liberal burguesa, son antiliberales y antiburgueses; son escritores reiterativos, obsesivos y mal educados, que nos impresionan por la fuerza; no simplemente por su tono de autoridad personal y por su ardor intelectual, sino por su carácter de marcado extremismo personal e intelectual. Los fanáticos, los histéricos, los destructores del yo son precisamente los autores que aportan su testimonio a esta época espantosamente pulcra en que vivimos. En la mayoría de los casos es un problema de tono: resulta difícil dar crédito a ideas expresadas en los tonos impersonales de la cordura. Hay determinadas eras demasiado complejas, demasiado ensordecidas por experiencias históricas e intelectuales contradictorias como para escuchar la voz de la cordura. La cordura se torna transigencia, evasión, mentira. La nuestra es una era que persigue conscientemente la salud y, sin embargo, sólo cree en la realidad de la enfermedad. Las verdades que respetamos son las que nacen de la aflicción. Mesuramos la verdad en términos de costo en sufrimientos para el escritor, y no a partir de la pauta de una verdad objetiva, a la que corresponden las palabras del escritor. Todas y cada una de nuestras verdades deben tener un mártir.

Lo que repelió al maduro Goethe del joven Kleist, que presentó sus obras al prominente decano de las letras alemanas «de rodillas en su corazón» —lo mórbido, lo histérico, el sentido de lo insano, la enorme indulgencia para con el sufrimiento que minaban las piezas teatrales y los cuentos de Kleist— es precisamente lo que valora-

mos hoy. Hoy Kleist gusta, mientras la mayor parte de la obra de Goethe ha quedado relegada a tediosos temas escolares. De la misma manera, escritores como Kierkegaard, Nietzsche, Dostoievski, Kafka, Baudelaire, Rimbaud, Genet —y Simone Weil— tienen autoridad sobre nosotros precisamente por su aire enfermizo. Su morbosidad es su garantía, y es lo que impone convicción.

Quizás haya ciertas épocas que no necesitan tanto de la verdad como de una profundización del sentido de la realidad, un aumento de la imaginación. Personalmente, ninguna duda me cabe de que la concepción sana del mundo es la verdadera. Sin embargo, ¿acaso es la verdad lo que siempre deseamos? La necesidad de verdad no es constante; como tampoco lo es la necesidad de reposo. Una idea que suponga distorsión puede tener un empuje intelectual superior al de la verdad; puede servir mejor a las necesidades del espíritu, que varían. La verdad es equilibrio, pero quizá lo opuesto a la verdad, el desequilibrio, no sea mentira.

No obstante, no es mi intención desacreditar una moda intelectual, sino subrayar las motivaciones que se esconden tras el gusto contemporáneo por lo extremo en el arte y el pensamiento. Basta con que no seamos hipócritas, que reconozcamos por qué leemos y admiramos a escritores como Simone Weil. Me resisto a admitir que pasen de un puñado los lectores que realmente compartan sus ideas, de entre las decenas de miles que ganó tras la publicación póstuma de sus libros y ensayos. No es necesario compartir las angustiadas e inconsumadas relaciones afectivas de Simone Weil con la Iglesia católica, ni aceptar su teología agnóstica de la ausencia divina, ni adherir a sus ideales de negación del cuerpo, ni estar de acuerdo con su odio injusto y violento por la civilización romana y los judíos. Lo mismo sucede con Kierkegaard y con Nietzsche; la mayoría de sus admiradores modernos no abrazan sus ideas, ni podrían hacerlo. Leemos a autores de tan virulenta originalidad por su autoridad personal, por el ejemplo de su seriedad, por su manifiesto deseo de sacrificarse por sus verdades, y —sólo de vez en cuando— por sus concepciones. Así como el corrupto Alcibíades siguió a Sócrates, incapaz y sin ganas de cambiar su vida, pero inquieto, rico y cargado de amor, el lector moderno sensible rinde sus respetos a un nivel de realidad espiritual que no es, no podría ser, el suyo propio.

Algunas vidas son ejemplares, otras no; y entre las ejemplares las hay que nos invitan a la imitación, y otras que contemplamos a distancia, con una mezcla de repulsión, piedad y reverencia. Ésta es, en rasgos generales, la diferencia entre el héroe y el santo (si se nos permite usar este último término en un sentido, más que religioso, estético). Una vida así, absurda en sus exageraciones y en su grado de automutilación —como la de Kleist, como la de Kierkegaard—, fue la de Simone Weil. Estoy pensando en el fanático ascetismo de la vida de Simone Weil, en su desprecio del placer y de la felicidad, en sus nobles y ridículos gestos políticos, en sus elaboradas repulsas del ego, en su incansable cortejar a la aflicción; y no olvido su falta de atractivo, su torpeza física, sus jaquecas, su tuberculosis. Nadie que ame la vida quisiera imitar su dedicación al martirio, y no lo desearía para sus hijos ni para ningún otro al que amara. Sin embargo, en la medida en que amamos lo serio, tanto como la vida, nos inquieta, nos alimenta. En el respeto que sentimos por esas vidas, reconocemos la presencia del misterio en el mundo, y el misterio es precisamente lo que desmiente una segura posesión de la verdad, de una verdad objetiva. En este sentido, toda verdad es superficial; y algunas (pero no todas) distorsiones de la verdad, algunas (pero no todas) demencias, alguna (pero no toda) reacción enfermiza, algunas (pero no todas) negaciones de la vida permiten la verdad, producen cordura, crean salud y enaltecen la vida.

(1963)